O. Germ
82a

Dreßler

Eigenthum Sr K. Hh. des Kronprinzen

<36604809550015

<36604809550015

Bayer. Staatsbibliothek

Ernst Christoph Dreßlers

# Theater-Schule

für die Deutschen,

das

Ernsthafte Singe-Schauspiel

betreffend.

---

Hannover und Cassel,
bey Joh. Wilh. Schmidt, 1777.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Mein Vaterland, — — — — .

Nie war, gegen das Ausland,

Ein anderes Land gerecht, wie du!

Sey nicht allzugerecht. Sie denken nicht edel genung,

Zu sehn, wie schön dein Fehler ist!

**Klopstocks Oden.**

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Allen unsern,

Dramatisch-Lyrischen Dichtern;

Tonsetzern und Kapellmeistern;

Sängern und Sängerinnen, als Acteurs;

Tonkünstlern;

Direktern und Vorstehern der Deutschen Schaubühne;

widmet

folgende bescheidene Anmerkungen

mit

patriotischer Wärme, und Vaterlands-Liebe vollem Geiste

der Verfasser.

# Hochzuverehrende Herren und Freunde!

Sie, die Sie sich bisher, mit vorzüglicher Geschicklichkeit, Kenntniß und großem Geiste der Emporbringung des Deutschen Singe-Schauspiels angenommen, verdienen den beßten Dank eines gesitteten und gefühlvollen Deutschen Publikums. Ihren Verdiensten weihe ich folgende Abhandlung, welche ich Theater-Schule genennt, als einen öffentlichen Beweis meiner Hochachtung und Ergebenheit — meiner warmen Liebe und Freundschaft.

Immer war das Theater-Studium mein Augenmerk; immer hofte ich die Talente, die Genies meiner Landsleute sich empor schwingen zu sehen; immer dachte ich den Werth der Deutschen einmal geschätzt, geehrt; aber Unachtung,

oder Unaufmerksamkeit, Mangel, Unwissenheit in diesem und jenem Fache; Unstättig- und Flüchtigkeit waren immer der Erfüllung eines patriotischen Wunsches zuwider. Doch, seitdem Sie auftraten, und uns mit Ihren schönen Arbeiten und Vorstellungen vergnügten, ist er einigermaßen erfüllt.

Einzelne Schönheiten, da und dort Vollkommenheiten, haben wir; aber, noch fehlt der große Schmuck des Ganzen.

Diesen zu erlangen, habe ich Möglichkeit in folgenden Blättern entworfen. Weiter geht meine Erfahrung und Einsicht nicht. Schenken Sie insgesamt, diesem Werkchen Ihre Bemerkungen, und entfernen Sie das Fehlerhafte der meinigen; so werden ich, und die keimenden Genies meiner Landsleute, für die Vollkommenmachung der Singe-Schauspielkunst, Ihnen dankbar seyn.

Daß ich meine eigenen Bemerkungen hier und da, mit gelesenen Regeln, Vorschriften

schriften und Gedanken anderer Theater-kenntniß habenden Freunde und Lehrer, verstärkt oder erweitert habe; daß ich solche durch einige Hauptstellen aus der allgemeinen Theorie der schönen Künste des Hrn. Sulzers; und, des über die musikalische Oper gründlich geschriebenen Werks, des Grafen Algarotti, erläutert und vermehrt; wird man mir nicht übel nehmen, sondern vielmehr Dank wissen.

Habe ich da und dort geirrt; finden sich Lücken; wäre in einem oder dem andern Kapitel noch was zu bemerken; so erbitte ich mir alles zu meiner und meiner Landsleute ferneren Belehrung; um dieses Buch, vielleicht das erste und einzige in seiner Art, mit der Zeit vollkommen machen zu können.

Danken Sie dieses kleine Ganze Hrn. Ettinger zu Gotha, welcher mich bey Herausgebung seines Taschenbuchs für die Schaubühne, um Beyträge bat. Einzelne Stellen, und Bemerkungen, die ich

ich ihm geschickt hätte, würden weder meinen noch des Publikums großen Wunsch erfüllt haben. Ich dachte also darauf, um was Ganzes zu liefern; ging alle Nothwendigkeiten vom Anfang bis zum Ende durch, überdachte den Werth und alle Erfordernisse der Ernsthaften Oper, und schrieb sie. Und nun hoffe ich der Deutschen Singe-Schaubühne mehr gedient zu haben, als mit einzelnen Sätzen.

Ob ich meinen Zweck erreicht, oder verfehlt habe, können Sie, meine Gönner und Freunde, am beßten belehren

Ihren

Cassel,
den 1. März
1777.

ergebensten Diener
E. C. Dreßler.

# Erstes Kapitel,

von

dem Ernsthaften Singe-Schauspiel der Deutschen überhaupt.

§. 1.

Das Singe-Schauspiel, oder die Oper und Operette der Deutschen, habe ich bisher auf allen meinen Reisen, mit Vaterlandsliebe angesehn, und manche beurtheilt. Theils habe ich bey Aufführung derselben, meinen Landsleuten Glück gewünscht; theils habe ich sie bedaurt.

§. 2.

Strasburg, Manheim, Mainz, Frankfurt, Wetzlar; dann, Weimar, Leipzig, Gotha, waren die Oerter, wo Deutsche, Deut-

sche mit Vergnügen hörten. Dennoch habe ich noch, da und dort, Unvollkommenheiten bemerkt, zum Theil und im Ganzen betrachtet.

§. 3.

Wenn die Action meiner Landsleute hin und wieder noch gut, und erträglich wäre; so ist doch der Umfang mancher Stimme, nur Gassenlieder werth, und das theils aus Mangel der Tonkunst; theils aus Mangel der Stimme. Denn, wahre Deutsche Sänger und Sängerinnen werden noch zur Zeit nicht bezahlt, und können weder von einem Hofe, noch von einem Principal oder Impressario bezahlt werden. Kreischende Sängerinnen, Nachtwächter-Stimmen von Mannspersonen (wenige gute nehme ich aus, in Gotha und Manheim, und die ich bey Hrn. Seiler und Marchand gehört) waren genug da, und sind noch immer, zur Schande der Tonkunst, auf Deutschen Reibehands Stempelführenden Theatern vorhanden.

§. 4.

Unter der Anführung und Aufsicht eines Hillers und Schweizers haben wir etwas

gutes

gutes erhalten, nehmlich: was die Auf= und Ausführung ihrer mit Kenntniß und Geschmack gesetzten Opern, anlangt; denn, beyder Arbeit ist nicht zu tadeln.

§. 5.

Diesen beyden verdienstvollen Männern, müsse der patriotische Wunsch des redlichen Tuiskers, Hrn. Reichards, Kapellmeister des Königs von Preussen, a) bald in Erfüllung gehn. Mit Enthusiasmus würde man alsdann, dem Wink eines, die Musen Deutschlands schützenden Armins folgen, um ein Vaterlands=Sänger ganz zu seyn.

Ob wir dazu geschickt sind? Ob wir Tonkünstler und Sänger genung sind? Und ob wir Theaterkenntniß, Action und Declamation haben oder verstehen?

§. 6.

In D. Burneys Musikalischen Reisen wird man nichts von alle dem finden. Der gute liebe Mann hatte wohl vor vielen Gastereien, Ausmessung der Orgeln, und Postwagen-

a) Im 8ten Briefe pag. 140 bis 146. Dieser Wunsch ist zwar noch nicht in Berlin, wohl aber in Manheim zum Theil in Erfüllung gegangen.

wagen=Berechnung nicht Zeit an größere Genies, geschweige an kleinere der Deutschen zu denken. Vielleicht hat ihm der Neid manches Namen verschwiegen? Vielleicht ist er nicht nach Bayreuth, Gotha, Braunschweig, Regenspurg und Cassel gekommen b). Warum hat er denn nichts von den Casselschen Tonkünstlern gesagt? So geht es allen Bemerkern, die nach Hörensagern, Männer von Verdiensten beurtheilen!

§. 7.

Ob wir Deutschen also, Theaterkenntniß haben? Ob wir Action, als Spiel und Declamation, oder Vortrag verstehen? Diese Fragen

b) D. Burney ist weder auf der ersten noch zweyten Reise nach Cassel gekommen. Nach Fulda hätte er gehen, und in Maynz bessere Untersuchung anstellen sollen; weil es fast die ältesten Stifter sind.

Die Reformation hat alle Musikalische Erziehung in gewissen Ländern verdrungen; Und es müssen neue Stiftungen gemacht werden, wenn sie wieder belebt werden solte. Aber, der Geist milder Stiftungen! Solte er ganz erloschen seyn?

gen kan sich jeder selbst zur Genüge beantworten, wenn er die bereits verschiedenen Schriften, das Theater betreffend, besonders die Gothaischen Theater-Calender, und die gewiß sehenswürdigen da und dort gehabten Vorstellungen erwägt; und wenn er meine Beurtheilung der Oper Alceste, welche ich diesem Werke beygefügt habe, von Hrn. Hofrath Wieland gedichtet, und von Hrn. Kapellmeister Schweizer gesetzt, lesen wird; und, wenn er folgenden Inhalt dieser Blätter, worin das Deutsche Ernsthafte Singe-Schauspiel mein Augenmerk ist, durchsieht und überdenkt.

§. 8.

Wie ich auf den Gedanken gekommen bin, dieses wenige meinen Landsleuten niederzuschreiben, wird jeder Gefühlvolle, dessen Brust für das Wohl seiner Brüder schlägt, einsehen.

§. 9.

Erziehungskunst, in diesem Fach? Zu unsern Zeiten ist ja alles von der Erziehungskunst belebt; allenthalben spricht und schreibt man ja davon. Aber noch ist immer die Frage: Welchen Antheil kan die Tonkunst unter uns Deutschen bey der Erziehung haben? unbestimmt und unausgeführt geblieben.

§. 10.

Was ist, und welche Vortheile sind zu erwarten, wenn die Tonkunst auch zu unsern Zeiten mit in den Erziehungs-Plan gesetzt würde? Solte diese Frage, besonders jetzo, da man anfängt vom Vorurtheil frey zu seyn, nicht von allen Pädagogen unserer Zeiten beherziget, und die göttliche Tonkunst, die erste und einzige entzückende Tochter der schönen Natur, mit in den allgemeinen Erziehungs-Plan gesetzt werden?

§. 11.

Da alle Werke der schönen Künste überhaupt fähig sind uns Empfindungen ins Herz zu flößen, wenn sie es öffnen, weich, und sanfter Eindrücke fähig machen, unsern Geschmack bilden, daß wir fähig werden, das Gute, Schlechte und Mittelmäßige zu empfinden: so hat, die bishero auf niedern und hohen Schulen immer noch verkennte und ausgeschloßne Mitschwester der Musen, die Tonkunst gewiß den stärkern Antheil daran. Man überlasse sich einmal den göttlichen Harmonien: so wird man die mächtigen Würkungen der Tonkunst fühlen.

§. 12.

Warum denkt man nicht allenthalben daran, die Jugend mit der reizendsten aller Künste bekannt zu machen, so, wie ehmals in Griechenland? Denn, bey den Griechen waren Dicht= und Tonkunst beständig in einer Person vereint; Lange Zeit lebten beyde Künste immer noch bey uns in Trennung und Zwietracht; bis ihre Vereinigung vor kurzem erschien, in Ihro Hoheit der verwitweten Churfürstin von Sachsen, welche die Opern, Talestri und il Trionfo della Fedeta, gedichtet und gesetzt; und in Monſ. *Rousseu*, welcher von dem Drama Le Devin du village und Pygmalion zugleich Dichter und Compositeur ist; dann in unserm gehabten Prof. Zachariä, welcher Dichter und Tonkünstler zugleich, und solches in vielen gedruckten Werken bewiesen hat.

Hier, da sich der Dichter und Tonsetzer in einer Person vereint findet, wäre das Mittel, gute Opern zu bekommen. Dieses Mittel könnte leicht in Erfüllung gehen, wenn unsere Standspersonen nach Art der Griechen erzogen würden, sich nicht damit begnügen liessen, wenn sie ohnbesehens vom

Blatte wegsingen könnten, sondern weiter gingen, und die Setzkunst lernten; wenn sie begieriger wären, ihr Genie zur Musik mehr als gewöhnlich auszubilden, und sichs nicht für eine Schande hielten, Verse machen zu lernen; wenn sie sich nicht schämten, sich ihres Herzens zu bedienen, und sich anständigen und feinen Empfindungen zu überlassen; wenn sie alsdenn von den angenehmen Eindrücken, die sie zu empfinden das Glück gehabt hätten, durchdrungen wären, so würden sie bey Schilderung derselben vielleicht ihre Zuflucht zur Musik und Poesie nehmen.

§. 13.

Ich komme wieder auf den Anfang des vorhergehenden Paragraphen.

Nach Platons Lehre, wurden in Griechenland die Kinder eher in der Tonkunst unterrichtet als sie zu andern Disciplinen schritten. Timotheus, forderte deshalb doppelten Lohn von denjenigen Scholaren, welche von andern und schlechten Meistern in der Musik nicht wohl und gut unterrichtet waren. Damals forderte ein Sänger den andern auf, gab ihm einen Myrtenzweig in die

Hand

Hand und lud ihn gleichsam zum singen ein. Dahero das Sprůchwort hernach entstanden: ad myrtum canere. Man lese dieses bey dem Alexandro ab Alexandro im IIten Buch das 25te Kapitel pag. 94. wo mehres davon gesagt wird.

§. 14.

Was die Musik bey den Griechen war, ihre Gewalt ꝛc. kan in Karl Avisons Versuch über den Musikalischen Ausdruck pag. 9–19. die Erzehlung des Polybius von den Arcadern, nachgelesen werden.

§. 15.

Aus diesem erhellet nun, daß in Griechenland die Musik sehr geschåtzt worden. Thaten nun dieses die Griechen; warum nicht wir auch? Den grőßten Antheil bey ihrer Erziehung hatte die Musik, unter welchem Worte aber, sie mehr als Tonkunst verstanden, nehmlich die Harmonie, die Zusammenstimmung aller Kråfte unserer Seelen. Denn, wenn durch Philosophie und durch die schőnen Künste, jede Seite der Seele gleichsam zum Guten und Schőnen gestimmt

war: so nannten die Griechen, diese liebliche Harmonie, Musik. Aber in diesem weiten Verstande nehmen wir das Wort, Musik, nicht mehr; und doch solte die Musik, auch so wie wirs nehmen, einen großen Antheil an unserer Erziehung haben.

§. 16.

Ehe ich in Absicht auf die Erziehung durch Musik weiter gehe, so ist die Frage: Was eigentlich unter Musik oder Tonkunst nach unserer jetzigen Zeit begriffen sey?

§. 17.

Die Tonkunst ist ihrem Wesen nach eine Folge von Tönen, die aus leidenschaftlicher Empfindung entstehen, und sie folglich schildern, und Kraft haben, die Empfindungen zu unterhalten und zu stärken. Ihr Zweck ist Erweckung der Empfindung; ihr Mittel, eine Folge dazu dienlicher Töne; und ihre Anwendung geschieht auf eine den Absichten der Natur bey den Leidenschaften gemäße Weise. Dieses sagt Hr. Sulzer in seiner Theorie der schönen Künste im 2ten Theil p. 783. Diesem will ich nun auch meine Gedanken beyfügen.

§. 18.

§. 18.

Nach meiner Einsicht ist die Tonkunst: Ein sinnlicher Ausdruck der Leidenschaften durch Hervorbringung der natürlichen Zeichen der Töne, entweder mit der Stimme, oder mit Instrumenten. Das ist sie, praktisch genommen. Sonst, ohne auf ihre große ausübende Kraft zu sehen, ist sie: die Sprache der Leidenschaften, durch Töne.

§. 19.

Unter dem Worte, Musik, muß man nicht Einstimmung und Zusammenstimmung vieler und mannigfaltiger Instrumente verstehen, als wahre Musik betrachtet. Es ist auch nicht Harmonie noch Symphonie; ob dies gleich Handlangerinnen und Dienerinnen derselben sind; sondern, sie ist die Stimme und der Gesang der Töne und Ausdrücke der Natur, die in uns übereinstimmende und innere Empfindungen erregt.

§. 20.

Das Gehör ist der erste der Sinne, der Empfindungen, deren Ursprung und Ursachen wir zu erkennen vermögen, in unsere

Seele

Seele schickt. In dem Schalle, oder in den Tönen kan Zärtlichkeit, Wohlwollen, Haß, Zorn, Verzweiflung und andere leidenschaftliche Aeußerung einer gerührten Seele liegen. Darum kan durch den Schall oder Ton eine Seele der andern empfindbar werden, und erst die Art der Empfindung kan auf unser Herz erhöhende Eindrücke machen. Da fängt also das Gebiete der Künste an. Die erste und kräftigste derselben ist die, die durch das Gehör den Weg zur Seele nimt, die Tonkunst.

§. 21.

Ich will die zwey vorhergehenden Abschnitte, mit Beyspielen zu erläutern suchen.

Die Töne eines rollenden Donners, das Gebrülle der wilden Thiere in den Wäldern, ist der Natur nach, furchtbar, und setzt alle Hörer in Schrecken. Das Blöcken des Lammes, ist die Stimme der hülflosen Unschuld; das Girren der Turteltaube, ist die schmeichelnde Stimme der Liebe. Das Kickern des Kindes, und das Gelächter der Erwachsenen, hält man bey denen, die sie hervorbringen, für ein Zeichen der Lust und Fröh-

ligkeit und des Vergnügens. Und, das Seufzen des Elenden, das Aechzen des Sterbenden; beydes kündiget uns ohne Worte den Hülfe bedürftigen Zustand des Leidenden an.

§. 22.

Allenthalben, wo wir hinsehen, ist der Keim, der Urstoff, der wahre Grund der Tonkunst; allenthalben ist Sprache der Leidenschaft; ist Musik.

§. 23.

Alle Thiere, die Vernünftigen wie die Unvernünftigen haben also, das Vermögen, von der Natur in sie geordnet, die leidende Kraft der Seele, durch Ton und Stimme oder Schall, anzuzeigen.

§. 24.

Bey dem Menschen ist die Stimme, der Ton, die Erklärung seines Willens, dem Hang seiner Leidenschaft gemäß. Bey den andern Thieren ist es die natürliche Zuneigung; als da ist in ihnen der fodernde, der schmeichelnde und der zornige Ton, &c.

§. 25.

Jedes Thier hat von Natur einen ihm eigenen Ton, theils sich selbst, theils seine Leidenschaft dadurch zu erkennen zu geben;

als

als da ist: Der Klage-Ton der Eule; der Trauer-Ton des Geiers; das seufzende Girren der Turteltauben; der gleichtönende Gesang des Kuckkucks; das liebliche Singen und Ziehen der Nachtigall; das Zwitschern der Sperlinge; das Rufen der Hahnen; das Klappern der Störche; das Quacken der Frösche; das Blöcken der Schaafe; das Brüllen der Ochsen, u. s. w.

§. 26.

Alles dieses aber ist monotonisch gut! Die Monotonie ist also der Grund der Melodie und Harmonie. Wieder zwey Wörter, die mancher Tonkünstler, oder Musikaster im Munde führt und nicht weiß, was sie sagen wollen.

§. 27.

Melodie, ist der in einem Stücke herrschende angenehme Gesang. Diesen herrschenden Gesang hat entweder eine Stimme allein, oder er ist nach den Regeln der Nachahmung unter mehrere Stimmen vertheilt.

Harmonie, ist die Uebereinstimmung der begleitenden Stimmen mit der Haupt-Stimme.

§. 28.

§. 28.

Man kan sich die Harmonie und Melodie auch so vorstellen. Diese, daß sie aus der angenehmen Folge lieblicher Töne zu einem würklichen Gesang entsteht; und jene, daß sie durch viele, zugleich und zusammenstimmende Töne entsteht, daß es aber hierbey auf die Beschaffenheit einzelner Töne und deren Verhältniß in Absicht auf Höhe und Tiefe ankommt. Man schlage in dem 4. Kapitel dieses Werks nach, wo man mehreres und ausführlichers finden wird.

§. 29.

Ich gehe nun wieder zu dem Gedanken: In wiefern die Musik Antheil an der Erziehung unserer Kinder in Schulen haben könne; und welche angenehme Folge, und welch ein Nutzen daher entspringen müsse.

§. 30.

Da und dort, hin und wieder in Deutschland sind Stadtschulen, Gymnasia, wo Unterricht in der Tonkunst, was die Singekunst anlangt, gegeben wird. Aber wie? Schlecht, zum Theil. Denn, wenn öfters die Lehrmeister nicht wissen was Musik ist; wenn sie nicht verstehen was der Gesang; und wenn

sie nicht wissen, welches die wahre Art und Weise solchen zu lehren und zu lernen sey; und wenn diese Lehr und Erlernung nicht nach der wahren Art der Italiäner befolgt wird: so wird Deutschland nie wahre Sänger und Sängerinnen auf seinen Schaubühnen sehen.

§. 31.

Man spreche uns unser Genie und unser Glück gar nicht ab. Denn, das Vorurtheil, als wären die Italiäner von Natur gute Sänger und Sängerinnen, ist längst schon widerlegt. Aber die Castraten? Das Castriren allein macht keine Sänger; denn die Stimmen der Castraten sind so verschieden, daß viele Castraten, aus Mangel einer guten Stimme und wahren Kenntniß der ausübenden Singekunst, sich vom Abschreiben der Musikalien erhalten müssen, und damit diese von der übrigen Gesellschaft getrennte Menschen nicht verhungern, werden so wenig Musicalien in Italien gedruckt. Man setzt mir vielleicht die Namen eines Farinelli und Mansoli entgegen; allein, das Verzeichniß solcher Namen wird erstlich sehr klein seyn, und ihre Geschicklichkeit sollten wir lieber aus der

Erzie-

Erziehung dieser Sänger, als aus dem Castriren erklären. Das Castriren erhöhet nach der Operation die Stimme nicht mehr, als sie vorher war; allein man erzieht den Castraten von der Zeit an mit beständiger Sorgfalt und Rücksicht auf seinen künftigen Stand, er schont daher seine Stimme mehr, als die, welche keinen so frühen und beständigen Unterricht im Singen erhalten. Ohne die ausbildende Kunst ihrer zu habenden besondern Geschicklichkeit in den Conservatorien, besonders zu Neapel und Venedig ꝛc. würden sie das nimmermehr seyn, was sie sind. Wir können, und werden es eben so weit bringen, wenn man gute Musikschulen anlegt, worinnen sich, unter der Aufsicht guter Singmeister, junge Genies beyderley Geschlechts bilden können c). Von der wahren Beschaffenheit eines Lehrers in der Singekunst, was er zu befolgen habe, wenn er wahren Unterricht geben will, lese man das 1te Hauptstück des Hrn. Tosi Anleitung zur Singekunst, von Hrn. Agricola übersetzt.

§. 32.

c) Wer wolte der deutschen Kehle das Sanfte absprechen? In Italien aber ist es allgemeiner,

§. 32.

Schulen der Singekunst, wahre Erziehungs-Anstalten derselben in der Tonkunst, wie sie ein sich dadurch verewigender Regent zu Manheim, und ehedessen schon ein patriotischdenkender Hiller zu stiften angefangen, sind also nothwendig, sowohl dem geistlichen als weltlichen Staate.

Des Hrn. Hillers Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange, ist ein gutes und brauchbares Buch, und ein Beweis seines Eifers, und Wohlwollens.

§. 33.

Den Grund der Nothwendigkeit, die Musik zu lehren und zu lernen, findet man, nach Cicerons Meynung, hauptsächlich darin: daß die Musik das Gemüth zu allem munter und fähig macht. Assentior Platoni, sagt er im II. Buch de Legibus, nihil tam facile in animos

weil eine reinere Luft die Sprachröhren reiner erhält, und man dadurch veranlasset worden, mit größerm Fortgang Conservatorien, oder Musikalische Akademien anzulegen. Die Römer sungen zwar nicht: es war wider ihre Grundsätze; allein, die auf ihnen gefolgte päbstliche Regierung war der Musik gewogener.

animos teneros atque molles influere, quam varios canendi sonos; quorum dici vix potest, quanta sit vis in utramque partem. Namque & incitat languentes, & languefacit excitatos; & tum remittit animos, tum contrahit. Welches die Ursache ist, warum Pythagoras und seine Schüler, nach Aussage des Plutarchs, frühe, so bald sie nur aufgestanden, ihre Leyer oder Laute ergriffen, darauf gespielt, und also das Gemüth zur Arbeit aufgemuntert.

§. 34.

Da in diesem Stück der Hr. Sulzer, noch ehe ich seine Theorie der schönen Künste zu Gesicht bekommen, meiner Meynung; so werde ich auch seine Gedanken hersetzen, weil mir solche beypflichten. Er sagt pag. 785 im 2ten Theil: Die allgemeinste Absicht, die man bey der Anwendung der Musik haben kan, ist die Bildung der Gemüther bey der Erziehung. Daß sie dazu würklich viel beytrage, haben verschiedene griechische Völker eingesehen (Cicero de Legib. L. II. sind die obigen schon von mir citirten Worte); daß die alten Celten auch die Musik hierzu angewendet, ist gleichfals bekannt.

§. 35.

In unsern Zeiten ist es auch nicht ganz ungewöhnlich, die Erlernung der Musik als einen Theil einer guten Erziehung anzusehen; aber man hält die Fertigkeit darin mehr für eine bloße Zierde junger Personen von feiner Lebensart, als für ein Mittel, die Gemüther zu bilden. Allem Ansehen nach, hat in den ältern Zeiten Griechenlands jeder Stamm dieses geistreichen und empfindsamen Volks seine eigene, durch einen besondern Character ausgezeichnete Musik gehabt. Dieses eigene bestund vermuthlich nicht bloß in der Art der Tonleiter, und der daraus entstehenden besondern Modulationen; sondern es läßt sich vermuthen, daß auch Takt, Bewegung und Rhythmus bey jedem Volk oder Stamm, ihre besondere Art gehabt haben. Davon haben wir noch gegenwärtig einige Beyspiele an den National-Melodien einiger neuen Völker, die, so mannigfaltig sie auch sonst jede in ihrer Art sind, allemal einen Charakter behalten, der sie von den Gesängen anderer Völker unterscheidet. Ein Schottisches Lied ist allemal von einem Französischen, und beyde von einem Italiänischen

oder Deutschen, so wie jedes von dem gemeinen Volk gesungen wird, merklich unterschieden.

§. 36.

Hieraus läßt sich nun schon etwas von dem Einfluß der Musik auf die Bildung der Gemüther schliessen. Dieses könte auch noch zu unsern Zeiten geschehen, wenn die, denen die Erziehung aufgetragen ist, dieses Geschäft nach einem gründlichen Plan betrieben. Bloßes Anhören der Musik ist nicht hinreichend; die Subjecte müssen selbst mitspielen und singen, und solches müßte mit Empfindung geschehen; worauf ein jeder Lehrer sehen und trachten solte, das solches befolgt würde. Dann würden unsere Kirchen- und National-Gesänge besser als an manchen Orten jetzo, anzuhören seyn.

§. 37.

Was die außerordentlichen Würkungen der Musik anlangt, so kan man des Bartolini Werke, von den Flöten der Alten, nachsehen. Hiervon will ich nur einiges zum Beyspiel anführen, nemlich, daß die Musik die Affecten besänftiget. Solte hier nicht

jederman gleich auf die Geschichte der heil. Schrift verfallen, wie Davids Harfe, Sauls bösen Geist, oder seine üblen Affecten besänftigte und verscheuchte?

Polybius sagt, daß die Musik den Arcadiern nothwendig gewesen, um ihre rohe Gemüthsart empfindsam zu machen; und jederman weiß, daß diese Kunst bey besondern Gelegenheiten gebraucht wird, die Gemüther in Bewegung zu setzen, oder zu besänftigen.

§. 38.

Bey dem Homer finden wir im 9ten Buche der Iliade, daß Achilles durch die Musik ist besänftiget worden. Als unter den Lacedämoniern ein Aufruhr entstanden war, und Terpander, ein Sänger aus Lesmus, seine Musik oder Melodien erschallen ließ; so wurden alle Gemüther wieder ruhig und sanft; daß auch das Sprichwort post Lesbium Cantorem, aus solcher Musik entstanden.

§. 39.

Daß die Tonkunst die hartnäckigsten Gemüther erweicht habe, wissen wir vom Amphion, einem Sohn des großen Zevs; von welchem

welchem Horatz Lib. 3. od. XI. sagt: Movit Amphion lapides canendo. Und in der Epistel an die Pisones steht: Dictus est Amphion, Thebanæ conditor arcis Saxa movere sono testudine.

§. 40.

Daß die Musik zur Heilung der Krankheiten und zur Erhaltung der Gesundheit etwas beytrage, lehret und beweiset uns *Martinus Capella*, Lib. IX. Man erlaube mir, daß ich seine Worte hersetze, er sagt: Quid? afflictationibus corporeis nonne assidua meditatione succurri? Febrem curabat vulneraque veteres cantione. Asclepiades item Tuba surdissimis medebatur. Ischiades quis nesciat expelli aulica (αὐλικῇ sive tibiali) suavitate? Xenocrates Organicis modulis Lymphaticos liberabat. Thaletem cretensem citharæ suavitate compertum est, morbos ac pestilentiam fugasse. Herophilus ægrorum venas rythmorum collatione pensabat. *Vossius* in Libro de quatuor Art. popul. Cap. IV. §. 13. führt sowohl aus dem Theophrasto als andern Schriftstellern, viel Exempel unterschiedener Menschen an, welche durch die Kraft der Musik sind geheilt worden. Die

Heilung des Tarantel-Bisses ist zu bekannt, als daß ich davon was mehres sagen solte.

§. 41.

Wir sehen also, daß die Griechen die Gewalt und den Nutzen der Musik kannten, verehrten, und solche brauchten, um blos die edlern Leidenschaften zu erregen, als, das Mitleiden, die Leutseligkeit, Zärtlichkeit und Liebe; denn, sie, die Tonkunst, war ihnen unter allen Arten des sinnlichen Vergnügens, welches der Seele weniger schädlich. Solte der politische Staat die Tonkunst also, nicht zur Ausübung der wichtigsten Geschäfte brauchen können?

§. 42.

Ich würde zu weitläuftig werden, wenn ich nun auch noch Beweise anführen wolte, was die Musik dem geistlichen Staate vor Nutzen schafte. Wie nothwendig sie ihm ist, im engen und weitläuftigen Verstande genommen, ist zu bekannt. Genug, ich folgere nun: daß, Seelen, die frühzeitig zur Harmonie gewöhnt werden, weit mehr Anlage zum Guten und Fähigkeit zum Wahren haben, als andere unharmonische Klötze, von

denen selbst Sphären=Melodie ohne Wirkung abprellen würde.

§. 43.

Sind denn das wohl Menschen, deren Herz von der bezaubernden Gewalt der Töne nicht hingerissen wird? Man mache sich einmal einen Begriff von ihren Organen!

Ein solcher Mensch sitze in dem Tempel, oder in dem hallenden Musiksaale, oder in dem Hause des großen Singespiels — ohne Gefühl, Eiskalt; den ziehenden Seufzer des Adagio einer Schmähling, wiederhole das nachklagende Echo der Flöte eines Steinharts; er, sitze steif und horche weg! Er höre den rollenden Lauf der Kehle einer Benda, mit dem Menschen = Ton der Hobo eines Barths begleitet, und sey im Stande es zu verplaudern; Er höre, in zärtlich und gefälligen Tönen einen zweyten Raff, und den schönsten Tenor = Ton auf dem Basson vom Schwartz, und nehme eine Prise Toback und Ho — jähne; Es schmettern die Trompeten, die Pauken poltern im vollstimmigen Allegro, und ihm komme keine Freude oder Schauer ins Herz und ins Gesicht; und nun sage man mir: was ist ein solcher Mensch?

Wehe! wehe einem Staate, der solche unempfindliche Bewohner hat!

§. 44.

Und doch finden sich hie und da welche, die unsere lieben Musen nicht hören mögen, und nicht ausstehen können; und, warum? Man frage das Vorurtheil.

§. 45.

Mit Bewunderung hört Italien seine Castraten, männliche Sänger und Sängerinnen; Mit Enthusiasmus hört der Franzose die Seinigen; und der Deutsche? — Die Zukunft wirds lehren, was der noch thun wird. Schon denkt er nach; und, vielleicht gefällt dem Vater der Sohn, und der Mutter bald, oder mit der Zeit, ihr Kind, ihre Tochter wieder!

§. 46.

Manheim, Frankfurt, Weimar, Gotha, Dresden, Leipzig, Berlin und Hamburg haben den Anfang gemacht. Ich wünsche, daß Fürsten- und Königsstädte nachfolgen mögen; aber mit Auswahl und Schutz.

§. 47.

Nicht große Städte allein, können diesen Wunsch ganz zu stande und in Erfüllung bringen; Regenten müssen uns zu Hülfe kommen, und das Ausführen helfen. Denn, so lange unsere Schauspieler=Gesellschaften noch an mehr als einem Orte ihr bischen Unterhalt suchen müssen, und immer in der traurigen Ungewisheit sind, ob sie sich für die Zukunft was erübrigen werden; so wird nichts vollkommnes herauskommen.

§. 48.

Regenten also, müssen die Beschützer und Unterstützer unserer Deutschen Musen und Schauspieler werden, so wie sie es seit langer Zeit den ausländischen waren; und ein stehendes Deutsches Theater aufzurichten suchen. Gotha und Manheim hat den Anfang gemacht. Ich wünsche, daß bald mehrere nachfolgen mögen.

§. 49.

Hat man bishierher für das Italiänische und Französische Singeschauspiel, Leute mit großen Kosten habhaft werden können, als:

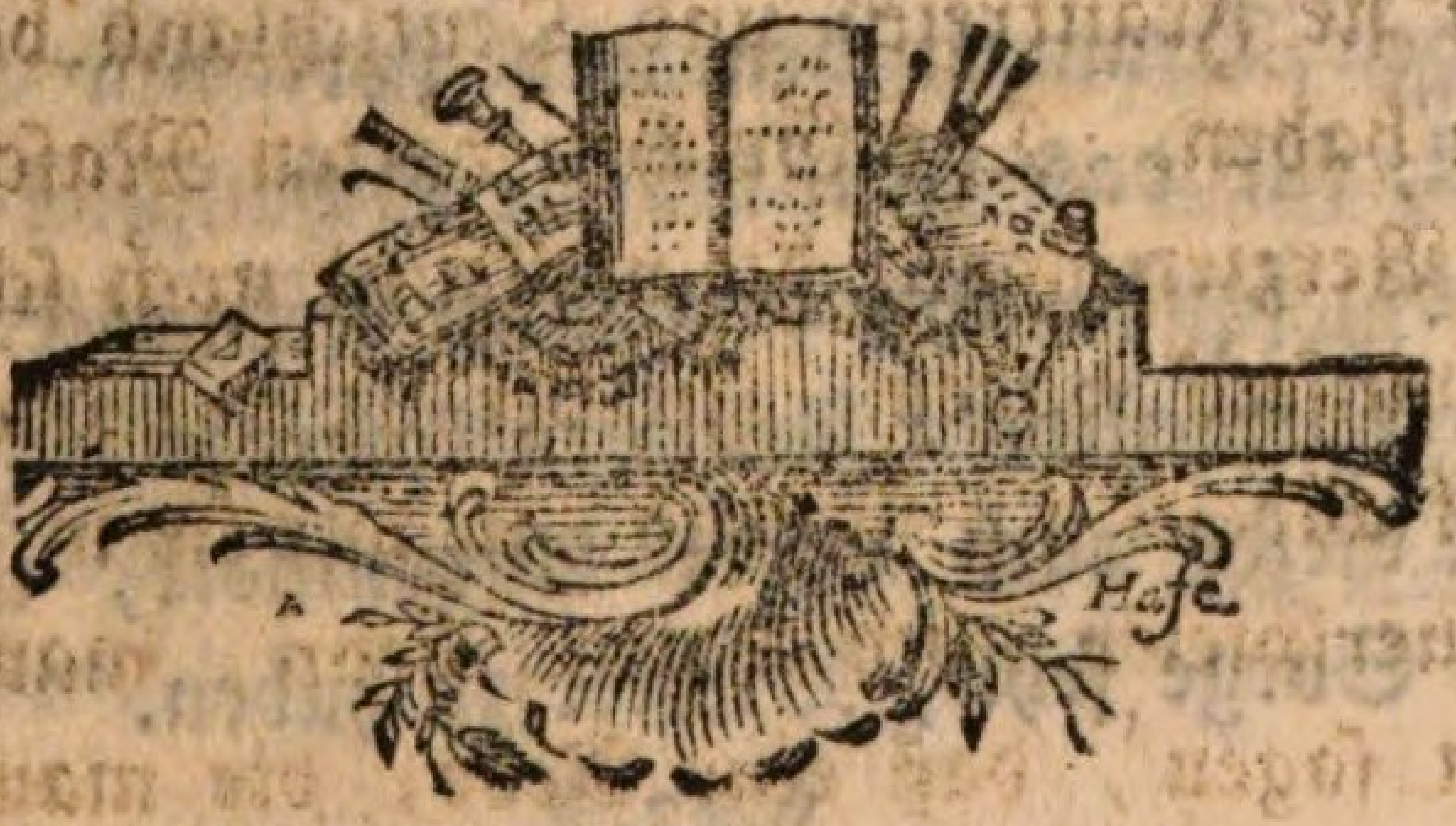
Dich=

Dichter, Tonsetzer, Sänger und Sängerinnen, Maler, Decorateurs, Maschinen- und Balletmeister, Tänzer und Tänzerinnen rc. so soll es nach meinem folgenden Entwurf nicht schwer werden, mit wenigen Kosten, aus unsern eigenen Mitteln alles das zu bekommen, was zu der Einrichtung und Vollkommenmachung der Deutschen Oper gehört. Die Erfindung der Oper ist den Griechen zuzuschreiben, nach des Hrn. Remond von St. Marde Meynung. Von ihnen bekamen sie die Venetianer und ganz Italien, von welchen sie Frankreich und Deutschland bekommen haben. Die Grichen hatten Maschinen und Verzierungen, die vielleicht noch schöner als unsere waren. In der Oper reden wir nicht anders als singend, so wie sie in ihren Trauerspielen auch thaten; denn, man kan nicht sagen, daß eine Rede, die man auf Noten setzte und mit Instrumenten unterstützte, nicht solte ein Gesang gewesen seyn. Folgende Abschnitte sollen dieses genauer behandeln, wo ich als ein patriotischer Beobachter, alles nur nöthige bestimmen werde.

§. 50.

§. 50.

Die Hauptnothwendigkeiten, die wahren Erfordernisse für das Singeschauspiel, sind erstlich: Dichter. 2tens, Tonsetzer. 3tens, Sänger und Sängerinnen, als Acteurs. 4tens, Instrumentalisten. Neben = Nothwendigkeiten sind: Decorationsmaler, Maschinenmeister, Balletmeister, Principals, Tänzer und Tänzerinnen.



Zwey=

# Zweytes Kapitel,

## Von dem Nothwendigen zur Deutschen Oper.

### Erste Erforderniß.

§. 1.

Hier muß der Dichter am ersten bemerkt werden. Wenn man vor zwanzig, dreyßig und mehrern Jahren einen Apostolo Zeno, einen Metastasio, als den Fürsten der Italiänischen Dramatischen und Lyrischen Dichtkunst, für das Musikalische Schauspiel nothwendig fand, ihn persönlich verlangte, oder seine vortreflichen Arbeiten kommen ließ; so muß dieses auch unser Augenmerk, unsere erste Sorge seyn, Dichter zu haben.

§. 2.

Trauer=Kränze windet Gleim um Michaelis Urne; und Schiebler, den Metastasio selbst der Nation zum Sänger weihte, den Bach Deutschlands musikalischen Dichter nannte, ist nicht mehr. Beyde waren unser, und noch; aber als Verlust für uns.

§. 3.

§. 3.

Meinem Herzen ein Genüge zu leisten, hätte ich hiermit öffentlich feyerlich unsern Zachariä aufgefodert; aber, auch Er ist nicht mehr! Was hätten wir nicht von ihm, der Tonkünstler und Dichter zugleich war, erwarten können?

§. 4.

Eschenburg, Jacobi, Weise, Wieland, Gotter, Göthe, Herman, Museus, Klein, rc. unsere noch lebenden Genies, haben uns Beweise gegeben, daß es uns in Zukunft nicht an Gegenständen für das Musikalische Schauspiel fehlen kan. Und wenn Klopstocks Hermanns Schlacht, von unserm Gluck bearbeitet, darzu kommt; was bleibt uns übrig, fernere Beweise zu verlangen, daß wir Dichter haben.

§. 5.

Nun ersuche ich, mit patriotischer Sehnsucht nach ihren Arbeiten, unsern Ramler, Leßing, Denis und Sonnenfels, etwas den schmachtenden Deutschen zu stiften, daß Original wäre und bliebe. Sie alle solten ihre Arbeiten, ihre Meisterstücke, von unsern besten Tonkünstlern und Sängern und Compo-

ponisten verschönert sehen. Erwin und Elmire von unserm Göthe ist schön, nur zu lehrend; er gebe uns etwas außerordentliches, seiner außerordentlichen Denkung- und Erfindungskraft gemäß. Für jeden sind schon von Polyhymnien und Thalien Kränze gewunden.

## Zweyte Erforderniß.

§. 1.

Dichter mußten erst da seyn; und nun mit ihnen Tonsetzer, Tonkünstler für das Theater. Aber, auch hieran fehlt es uns Deutschen nicht.

§. 2.

Schon in der Dämmerung des Geschmacks sang uns Standfuß, mit Zeckels jovialischem Liedchen, Vergnügen ins Herz, in einem der ersten Singe-Schauspiele, der Teufel ist los, welches schon vor 26 Jahren die Kochische Gesellschaft zu Leipzig aufführte.

§. 3.

Jetzo aber, da der Geschmack der Deutschen zu der erhabenen Größe, gleich der, dem Mittage nahe, glühenden Sonne, gekom-

kommen; ist uns Glück bekannt. Man höre unsern großen Barden Klopstock, und die Chöre aus seiner Hermannsschlacht von Gluck bearbeitet. Simplicität und Erhabenheit, schildern uns hier den Tonkünstler und den Dichter. Er hat einen Denis, welcher ihn zu fernern großen Arbeiten auffordern kan.

§. 4.

Hiller. Wer kennt ihn nicht? Und wem sind nicht die schönen Arbeiten unsers Weise, durch diesen unsern Deutschen Original-Componisten verschönert, bekannt? Von diesen beyden, Feuer, Geschmack und verdienstvollen Männern wünsche ich unserer Schaubühne mehreres, und besonders, etwas Ernsthaftes.

§. 5.

Wieland bereitete den Weg zum Ernsthaft-Musikalischen Schauspiele, durch seine Alceste; vor ihm Jacobi den Fußsteig, durch das Elisium; und unser ernstliche Tonsetzer Schweizer bearbeitete beyder Produkte, und bahnte uns Tuiskern große Landstraße.

Das Elisium von Jacobi, ist schön; und Wielands Alceste, ist schön. Aber, durch

das von Hrn. Schweizer erst erhaltene Gewand der Tonkunst, sind beyde Stücke vortreflich geworden. Nicht nur im Ernsthaften, ist unser Schweizer stark; auch in dem Belustigenden. Dieses hat er mit der Bearbeitung der Dorf-Galla von unserm Dichter Gotter bewiesen, und mit mehrern ꝛc. a)

§. 6.

Wolf, in Weimar, hat uns das Gärtner-Mädchen, das Rosenfest, die geraubten Prinzen, und die Dorfdeputirten, der Abend im Walde, das große Loos, Ceres und Polyxena geschenkt; und hat für seine schönen Arbeiten Beyfall erhalten.

§. 7.

Benda in Gotha, der einen Gotter um und neben sich hat, schrieb mit allgemeinen Beyfall den Dorf-Jahrmarkt, dann Walder, ein Singspiel; und noch kürzlich die Duodrama, Ariadne auf Naxos, und Medea, welches letztere ganz neu. Von diesen Schauspielen

a) Zu diesem und folgenden §. beliebe man, den Gothaischen Theater-Calender nachzuschlagen, allwo man alle Arbeiten der berühmtesten Tonsetzer unsrer Zeit aufgezeichnet finden kan.

spielen werde ich im 4ten Kapitel §. 26. mehr sagen.

§. 8.

Fleischer in Braunschweig hat uns Gellerts Orakel in Musik gesetzt. Dieser verdienstvolle und ächte Deutsche Lieder-Componist, war einer der ersten mit, der vor unser Theater schrieb.

§. 9.

Neefe, sonst in Leipzig; nun bey Hrn. Seilers Trupp in Dresden. Diesen lieben Compositeur haben wir, wie ich erfahren, von Hillers bildenden Geiste zum Geschenk erhalten. Von ihm sind die Operetten, Amors Guckkasten; der Einspruch, und die Apotheke.

§. 10.

Reichardt, ehmals in Hamburg; nun Capellmeister des Königs von Preussen. Sein Patriotismus, seine gründliche Kenntniß in diesem Fache, ist bekannt, da wir in seinen gesetzten Operetten: Hänschen und Gretchen, und Amors Guckkasten, Beweise vor uns haben.

§. 11.

Besonders verdient hier, der Töpfer, eine komische Oper, von Hr. Andre' bemerkt zu

werden, welche im neuern Geschmack des Italiäner gesetzt, und besser, durchgängig genommen, als manche jetzige ernsthafte Italiänische Oper ist.

§. 12.

Wo bleibt aber unser Bach? Hat ihm das Ausland Engeland sein Vaterland verkennen gemacht? Und, sein großer Bruder in Hamburg? Und dann unser sanfter und liebenswürdiger Tonkünstler Schwanenberg in Braunschweig? Dieser hat ja einen Ebert und Eschenburg, zur Seite.

Dichter! fodert diesen großen Tonkünstler auf! Das Vaterland wird eure Arbeiten segnen, und euch und sie verewigen.

§. 13.

Auch Hasse, in Wien anjetzo, welchen D. Burney den Raphael in der Tonkunst nennt, ist unser und ein Deutscher. Auch er gebe uns, seinen Landsleuten, noch eine ihm verewigende Arbeit. Bey seiner Ankunft aus Italien in Dresden, schrieb er nach der Italiänischen Opera Antigonus, zwey deutsche Opern. Wie lange hat er nun seiner Muttersprache vergessen Polyhymnischen

Weihrauch zu streuen? Zu lange, und fast zuviel hat er, wie Bach, in London; Holtzbauer, in Manheim b); Schwanenberg, in Braunschweig; und Naumann, in Dresden, der ausländischen Sprache nachgearbeitet. Ein jeder versuche nun, in der ihm eigenen und angebohrnen uns das zu entwerfen, und zu schildern, was er in der Italiänischen mit allgemeinem Beyfall gethan; dann werden wir erst Vollkommenheiten haben. Dann sind, nach D. Burneys Maaßstabe, wenn Hasse unser musikalischer Raphael, die — Gluck, Bach, Benda, Holtzbauer, Schwanenberg, Hiller, Schweizer, Andre', Wolff, Reichardt, Neefe ꝛc. Die Rubens, Kopetzky, Meil, Melling, Mengs, Dieterichs, Wowermans, Tischbeins, Tietz, Oesers ꝛc. unserer Zeiten in der Tonkunst. Noch mehr; wir haben da und dort noch in der Musik, Schmids, Chodewiecks, Bause und Schmu-

 tzer,

b) Bey diesem vortreflichen Manne bemerke ich mit patriotischer Freude, daß mein Wünschen dieses Jahr in Erfüllung gegangen, da er uns die große deutsche ernsthafte Oper: Günther von Schwarzburg, geschenkt, welche voller Vollkommenheiten.

tzer, jüngere Tischbeins und Spechte, so Meister in der Tonkunst, wie diese in der Malerey und Zeichenkunst sind.

§. 14.

Unvergeblich ist es meinem Vaterlande, wenn es zugiebt, daß Ausländer mit unsern Genies, mit einem Bach und Will prangen und prahlen. Sie sind beyde unser.

Sehn sie, mein Herr D. B., daß wir Deutsche Genies, und zwar große Genies haben. Sie, die sie in Berlin die Meister der Harmonie, und in Hamburg einen Bach, Schubart, Bode und Burckhöfer überhörten; und den Boden, der Hagedorns, Telemans und Mathesons Asche deckt, ohne heiligen Schauer betraten — Sie wollen uns Dichter und Tonkünstler absprechen? Nein, mein Herr! was zuviel ist, das ist zuviel. Wir haben nicht nur Dichter, die dem Auslande nicht nachstehen; sondern haben auch die größten Componisten und die vortreflichsten und gründlichsten Meister in allen Instrumenten, besonders in den blasenden. Denken Sie sich nur einmal die starke Brust der Deutschen, die bey den mehresten noch wie ein Ambos gehärtet ist.

§. 15.

Aber, wird man mir ins Wort fallen: ihr Deutsche habt, wie ich höre und sehe, Dichter, Compositeurs, Helden in beyden Künsten; wo sind nun aber eure Sänger und Sängerinnen. Die sollen Sie im folgenden Abschnitte kennen lernen.

---

## Dritte Erforderniß.

§. 1.

Sänger und Sängerinnen, als Acteurs und Actricen, die unser, die Deutsche sind, werde ich ihnen genug nennen, Trotz ihrer spöttischen Frage und ihres Zweifels.

§. 2.

Ist ihnen nicht eine Teuberin, in Wien; eine Bimmlerin, in München; eine Wendling, in Manheim; eine Hattasch und Galletti, in Gotha; eine Höffelmeyerin, gebohrne Krausin, aus Rastadt; eine Reinertin, in Schwerin; dann unser Stolz, eine Schmähling in Berlin, bekannt? Zum Theil. Nun, gut. Diese sind unser, ob sie gleich bishierher Italiänischen Schauspielen zur

Verschönerung gedient, und sich in andern Sprachen Beyfall ersungen haben. Welch grösserer Beyfall würde ihnen werden, wenn sie ihre Gaben in der Tonkunst der Muttersprache weihen wolten? Wer kennt nicht Coblenz und Würzburg? auch da findet man deutsche Sängerinnen, die das Herz rühren.

§. 3.

Noch kenne ich welche, die dem Vorurtheile nicht gefröhnt; sondern die Deutsch gebohren, erzogen, gesungen, und auf unsern Theatern agirt haben.

§. 4.

Die alten Zeiten sind dahin; ich will mich also an die neuen halten.

Manheim, Frankfurt, Strasburg, Mainz, ꝛc. kennt Sebastiani und Herr Marchand. Dank sey diesen beyden Männern! sie waren die ersten, daß sie uns einige schöne Stücke der Franzosen in unserer Muttersprache kenntbar gemacht und gesungen haben. Ihre Sängerinnen sind bekannt. Ich nenne nur die Madame Brochard und Marchand.

In Weimar wurde mir eine Kochin und Helmuth bekannt, als gute Sängerinnen. Wer kennt nicht die Ackermannin in Hamburg; dann eine Danzi und Steßer in Manheim? Noch haben wir eine Benda und Kochin zu Berlin; eine Schröderin, vorher in Leipzig, nun in Weimar; eine Winterin in Kopenhagen; eine Weisin in Wien; eine Degen, gebohrne Bodinus, in Rudolstadt; eine Dichtler und Fribertbin in Ungarn, beym Esterhazi. Zu diesen allen setze ich noch die Madem. Breysing und Benda in Gotha, zwey hofnungsvolle Sängerinnen. Wenn alle diese verdienstvollen Sängerinnen, die ich meistentheils das Glück habe persönlich zu kennen, fernerhin Patriotismus zeigen, so haben wir einstweilen genung.

§. 5.

Aber, wir müßen auch Sänger bey dem Singe-Schauspiel haben! Daß wir solche haben, will ich nur einen nennen: unsern Raff, in Manheim. Vor diesem großen Sänger der Deutschen haben die mehresten Italiäner gezittert; und noch, da er die Geissel aus Großmuth und Mitleid ins Feuer

geworfen, nehmen noch alle Italiänische Tenoristen den Huth ab, wenn sie seinen Namen nennen. Aber, er war nur halb unser, und halb den Italiänern. Immer mehr Ruhm und Zeugniß für uns, daß wir Genies haben.

Herr Doll, in Würzburg, ist gleichfals ein guter Sänger und Bassist. Vor einigen Jahren recitirte er noch in Cassel mit.

§. 6.

Rechtschaffne Sänger für die Kammer-Musik hier und da, sind noch; z. E. in Salzburg, Hr. Meißner, ein wahrer Tenorist; in Carlsruh, ehmals in Rastadt, Hr. Lorenz, ein deutscher Castrat, aber nicht durch die Kunst, oder Italiänische Arglist und Intresse; sondern durch Zufall. In Weymar, Hr. Aulhorn.

§. 7.

Unsere deutschen Operetten haben immer auch bishierher ihre Acteurs und Sänger gehabt. Als in Hamburg, ein Dauer; in Frankfurt, ein Huck; in Gotha, ein Hellmuth, nun in Dresden; in Manheim, ein Fischer und Hartwich. Leipzig, Berlin, Dresden,

Prag,

Prag, Riga, und Königsberg können die ihrigen bekannt machen. Nur will ich noch Hr. Spengler und Madame Heenisch in Berlin, nennen.

---

## Vierte Erforderniß.

### §. 1.

Dieses betrift das Orchester. Hier will ich nur einige Instrumentalisten bekannt machen, die unser und wahre Deutsche sind, und auf welche wir stolz thun.

### §. 2.

### Violinisten.

Nur unsere beßten will ich bemerken; als: in Berlin, die Benda, Salomon, Mathees und Müller; in Cassel, Rodewald, Braun und Hesse, Wiesel; in Braunschweig, Pesch und Rabe jun.; in Dresden, Hund und Eiselt; in Gotha, Hattasch und Hembel; in Hannover, Hirschel; in Anspach, Kleinknecht, Sartorius, Morus; in Manheim, Cramer, Frenzel, Cannabich, Richter und Stamitz; in München, Cröner; in Regenspurg, Lieber; in

Rudol=

Rudolstadt, Bodinus; in Wien, Starzer und Heiden; in Weimar, Göpfert und Wagner; in Würzburg, Schmid und Bäumel; in Wallerstein, Janitsch.

## §. 3.

## Violoncellisten.

In Anspach, Jäger; in Berlin, Heße und Mara; in Braunschweig, Matern; in Bärenburg, Schrödel; in Coblenz, Woschitka; ehemals in Darmstadt, Schetky; in München, Woschitka, der ältere; in London, Abel; in Regenspurg, Gretsch; in Gotha, Preysing und Schlik; in Quedlinburg, Rose; in Wallerstein, Reicha.

## §. 4.

## Hoboisten.

Von diesen sind unser: Ulrich, in Anspach; Barth, in Cassel c). Dieser hat einen

c) Dem Hrn. Barth, diesen Meister der Hobo, sind alle Tonkünstler dieses Instruments Dank schuldig, wegen der Erfindung einer Fis-Klappe. Jedem Meister der Hobo ist bekannt, daß das Fis auf allen Hoboen zu tief ist. Im Allegro schlüpft es mit durch; aber im Adagio, bey

nen vielversprechenden Schüler gezogen in dem jungen Braun. Fischer in Londen; Jauzer, in Würzburg; Mathees, in Berlin.

§. 5.

## Flautotraversisten.

Auch diese haben wir mit Vollkommenheit; als: in Anspach, Kleinknecht jun. und

bey einem ziehenden Piano konnte es niemals gebraucht werden. Besagte Klappe ist an dem Mittelstücke, dem Fisloche gegenüber, an der linken Seite angebracht, und wird mit dem kleinen Finger der linken Hand gegriffen; die Oeffnung des Lochs ist die Größe einer kleinen Linse. Vermöge dieser Klappe, kan man aus dem tiefen G. ins Fis so sanft und rein hinein ziehen, daß man nicht die gerinste Rauhigkeit des Tons mehr bemerkt; ferner kan man in der Höhe vom F ins G durch den halben Ton Fis ohne einige Schwierigkeit hindurch trillern, welches ohne Beyhülfe der Klappe niemals zu bewerkstelligen war. Diese Verbesserung, oder Erfindung wurde im Jahr 1771, als Herr Barth in Potzdam die Gnade hatte, vor Sr. Majest. dem Könige zu spielen, von dem seel. Hrn. Quantz sehr gut und vortreflich nützlich gefunden, nebst dem Wunsche, daß alle Hobo-Spieler diesem Beyspiel folgen mögten, um dadurch der Unvollkommenheit des Instruments abzuhelfen.

und Liebeskind; in Berlin, Quanzens Schüler; in Cassel, Michel; ehemals in Ludwigsburg, Steinhart, nun aber in Weimar; in Leipzig, Tromlitz; in Dresden, Götzl; in Manheim, Wendling; in München, Gragl und Beck; in Wien, Hirsch; in Rudolstadt, Göring.

§. 6.

Bassonisten.

In Anspach, Schwarz; in Cassel, Michel; in Gotha, Böhmer; in Manheim, Ritter; in München, Reinert; in Petersburg, Zahn; in Weimar, Werner; in Rudolstadt, Göring.

§. 7.

Nun könnte ich von unsern Clavirissten, auch von unsern Waldhornisten noch Meisters nennen; doch, nur einige: ein Bach in Hamburg; Benda in Gotha, Breul in Erlangen; Küffner in Regenspurg; Hien und Kehl in Bayreuth; Kellner in Cassel; Schwanenberg und Fleischer in Braunschweig; Wolff in Weimar. Unmöglich kan ich hier die Hrn. Mozart, und Schröder, zwey außerordentliche Genies, Musici, Clavierspieler und Compositeurs der Deutschen, unge=

ungenennt lassen; nicht nur wir, auch die Ausländer, kennen ihre Verdienste. Zu allen diesen setze ich noch den außerordentlichen und vortreflichen Liebhaber der Tonkunst Hrn. Hauptmann von Becke, in Wallerstein, ein gründlicher Componist und großer Clavierspieler. Aber, was nützt das nennen; denn wenn ich ein Verzeichniß von allen unsern wahren Tonkünstlern schreiben wolte, so müßte ich ein Buch, wie dieses, davon voll schreiben.

Es thut mir in der Seele weh, daß ich nicht aller dieser verdienstvollen Männer, die ich hier und da auf meinen Reisen habe kennen gelernt, und die ich nur genennt habe — daß ich nicht alle ihre Vollkommenheiten und Tugenden beschreiben kan; das thut mir weh! Die mehresten kennen mich, so wie ich sie persönlich kenne; und, ihre Welt kennt ihre Verdienste, ohne daß ich solche noch ausposaune.

§. 8.

Nun hätte ich Dichter, Compositeurs, Sänger und Sängerinnen, Instrumentalisten, als hauptnothwendige Behörde zum Theater angezeigt; aber, wo sind denn

nun

nun die Nebennothwendigkeiten, als, Maler, Maschinenmeisters, Tänzer rc.? deren haben wir genung. Das Land, in der eine Heinel, eine unser berühmtesten Tänzerinnen, womit Paris und Londen prangt, gebohren ward; das uns Tischbeins und Oesers schenkte in der Malerey und Zeichnung; das uns Spindlers, sonst in Bayreuth, nun in Wien, und Morettis, jetzo Inspector des Theaters zu Cassel, gab, als geschickte Maschinisten: dies Land wimmelt voll von solchen Genies.

§. 9.

Da ich nun so viele Meister der schönen Künste, besonders der göttlichen Tonkunst, genennt habe, die zu der Vollkommenmachung unsers Theaters nothwendig sind, und deren Gaben da und dort zur Genüge bekannt sind, und augenscheinliche Beweise von dem Genie der Deutschen geben; so wird der Mann, der über dem Meere schreibt, uns doch nicht mehr das Genie absprechen!

§. 10.

Liebhaber=Concerte muß man nicht hören, um Königstädte und Nationen darnach

zu

zu richten und zu beurtheilen. Man höre einmal mein National = Concert, das ich vorschlage; und spreche dann frey wie's gefällt:

Die Geige eines Benda, Cramers und Rodewalds; die Viola von Stamitz; Jägers und Mara, oder Woschitckas Violoncell; Fischers und Barths Hoboen; Wendling und Steinhardts Flöthe; Stich und Spandauers Hörner; Bach und Becks Flügel; dann, eine Wendling und Schmähling nebst einem Raff, aus einer Rosenlaube darzwischen singen. — Mächtig ergreife dann jedem die Empfindung, die Würkung der ersten Tochter Gottes der himmlischen Harmonie, und fühle ganz Tuiskons Werth.

## §. 11.

Endlich komme ich meinem Zweck näher. Denn, nachdem ich unsere lebenden Genies genennt habe; so ist es nun, dem Augenmerk gemäß, meine Schuldigkeit, denen keimenden, aufblühenden und noch kommenden Genies den wahren Weg zu bahnen und zu zeigen, wie die große ernsthafte Oper,

und das Singe-Schauspiel überhaupt bearbeitet werden soll und muß, daß es vollkommen werde.

§. 12.

Was man nun, meiner Erfahrung und Einsicht nach, zu befolgen habe, sage ich ferner in folgenden mit bescheidener Vaterlandsliebe allen großen und kleinen Geistern zur Erinnerung und etwaniger Belehrung.

# Drittes Kapitel,

## Von dem Dichter insonderheit.

---

§. 1.

Der dramatische, lyrische Dichter, der für das musikalische Singe-Schauspiel, besonders für das Ernsthafte schreiben will; muß, bey alle dem, daß er ein schöner Geist ist, die Historie der Alten, was ihre Götter und Helden anlangt, gelesen haben; und seine Unwissenheit nicht damit entschuldigen: Es wäre nicht nothwendig, die alten Griechen und Lateiner gelesen zu haben, weil die alten Griechen und Lateiner unsere heutigen Schriftsteller auch nicht gelesen hätten.

§. 2.

Ich verlange hier nicht, daß unsere heutigen Vorstellungen ganz, und immer aus der alten Historie oder Zeitgeschichte, aus der Götter- und Heldenwelt, Erfindungen, eingekleidete Uebersetzungen oder Nachahmungen der uns nähern Italiänischen und Französischen Stücke seyn sollen. Man kan

ja aus eigenen Mitteln und Geiste etwas neues auf unsere Bühne bringen.

§. 3.

Die Historie der alten Deutschen, ihre Mythologie ist voll von schönen Gegenständen. Man bearbeite die bishierher wüste gelegenen Felder, und schaffe solche nach den Regeln des großen Schauspiels für das Schauspiel der Tonkunst.

§. 4.

Solte eine Hermannsschlacht; Hermann und die Fürsten, von Klopstock; ein Teutomal, von Casparson; ein Prinzenraub von Hermann; ein Günther von Schwarzburg; nicht mehr Anzüglichkeit für unser Theater haben, als eine ausgedrommelte Götter-Fabel?

§. 5.

Der Gegenstand eines solchen Gedichts muß erhaben seyn; es muß stark treffende Bilder vor das Auge, und in Ansehung der Tonkunst für das Ohr haben. Der Dichter muß starke und abwechselnde Empfindungen hervorbringen, treffende reizende Bilder vor das Auge, wie schon gesagt, und dadurch

durch alles schaffen, was die Tonkunst für das Ohr nur immer leisten kan. Alle Scenen müssen voller Natur, und vom Anfang bis zum Ende voller Handlung seyn, und immer stärker werden.

§. 6.

Bey der Anlage eines lyrischen Stücks soll der Dichter nach Art der alten Griechen auf den Hauptort der Handlung denken und ihn bestimmen; denn es intreßirt den Zuschauer sehr, und nimt ihn schon zum voraus für das abzuhandelnde Stück ein. Nach der allgemeinen Wahl der Materie schien der Griechen erste Sorge auf die Wahl einer schicklichen Scene gerichtet gewesen zu seyn; da sie es für einen Grundsatz hielten, diese Scene durchaus unverändert beyzubehalten, konte ihnen nicht einfallen etwas vorzustellen, oder dem Zuschauer etwas von der Handlung sehn zu lassen, daß an einem andern Orte vorgefallen. Gehörte etwas, daß außerhalb dieser einzigen unveränderlichen Scene vorgefallen war, nothwendig mit zur Handlung, so wußten sie die Erzählung, oder die bloße Erwähnung desselben, wenn

diese schon hinlänglich war, den auf der Scene erscheinenden Personen, auf eine schickliche Weise in den Mund zu legen. Nun ging also ihre Hauptbemühung darauf, wie sie diese einzige unveränderliche Scene, die gleichsam der Pol war, nach welchem sie ihre Fahrt einrichteten, würdig anfüllen konnten. Man lese hiervon mehreres in Sulzers Theorie nach, pag. 1012.

§. 7.

Es müssen in einem solchen Gedichte keine allzugroßen Monologen, oder Selbstgespräche angebracht werden; besonders muß alles Kalte, Trockne und Langweilige vermieden werden. Monologen also, welche die Erzählung schafft, werden so viel als möglich vermieden; sie müssen nur kurzer Ausdruck der gefühlvollen Seele seyn.

§. 8.

Die Arien müssen nicht zu lang seyn, damit man nicht, ehe das Ende des zweyten Theils kommt, den ersten schon vergessen hat. Besonders müssen diese eine gewisse Leidenschaft enthalten, nach welcher der Musikus

sikus arbeiten kan. Denn, da die Tonkunst mehr die Sprache der Empfindung als des Verstandes ist; so gebe der Dichter dem Tonkünstler und Tonsetzer viele Bilder und Empfindungen auszudrücken, und wenig bloße Begriffe. Die Leidenschaften allein sind es, welche singen; der Verstand redet oder spricht nur.

§. 9.

Der Dichter gebe also wohl acht, daß er wenige im Sylbenmaße und Censur sehr regelmäßige Strophen liefert, die schon in der Declamation Gesang in sich haben, und lasse seine Personen eine der Natur so angemessene Sprache reden, daß man immer den Acteur und nicht den Dichter erkenne.

§. 10.

Was anlangt die Bilder vors Auge und Ohr, die der Dichter zu schaffen hat; so will ich zweye aus Wielands Alceste hersetzen.

Das erste, für das Auge, ist die Stelle, wo Admet voller Beklemmung des Herzens sagt:

Verliehr ich dich,
So ist für mich kein Volk, kein Vaterland,
Kein Leben mehr. —

Hier läßt der Dichter, als Meister und Kenner der Natur, Admets Kinder bringen, und indem sie kommen, fragt ihn Alceste:

Auch keine Kinder
Admet?

Hier wird Admet überrascht, die ganze Stärke der Natur liegt auf ihm. Der Zuschauer muß mit empfinden. Denn, bishierher schon glänzt die Thräne des Mitleids in seinem Auge. Aber nun, da Alceste fortfährt:

Kommt, Kinder — —
Bald habt ihr keine Mutter mehr!

Nun entströmt sie dem willigen Auge die Thräne, mit stillen und halblauten Seufzern vermischt.

Das zweyte Bild für das Ohr, ist in dem zweyten Theile der Arie: Ihr furchtbaren Schatten ꝛc.

Sie habens vernommen!
Sie kommen, Sie kommen!
Ich höre das Schweben
Der schwarzen Gefieder,
Sie steigen hernieder.

Welch ein Bild! Ist es nicht sinnlich? Ganz Natur wird es nun, durch die schauervolle Bearbeitung des Tonsetzers. Man lese meine Gedanken, die Vorstellung der Alceste betreffend, so wird man solche Bilder mehr angezeigt finden.

§. 11.

Hat der Dichter das Glück, den Tonsetzer, wie Quinault den Lully, wie Wieland einen Schweizer, Weise einen Hiller, und Gotter unsern Benda um und neben sich zu haben; so bespreche er sich mit ihm über jede intressante Stelle seines Gedichts. Sind die Bilder dunkel, so gebe er ihnen mehr Licht; und ist das Metrum der Arien dem Musiko etwan nicht schicklich genung, so ändere er solches, und mache es singend. Besonders suche er Wörter der Leidenschaft auf, die vorzüglich den laut A. O. oder E. haben, damit der Tonsetzer Gang, Ziehung, und Gesang darüber schreiben kan.

§. 12.

Sängern und Sängerinnen, als seinen handelnden Personen, sage er in den Proben seine Meynung, wie er diese oder jene erhab-

ne, große und bedeutende Stelle ausgedrückt haben will; und lasse solche nicht nach ihrem Eigendünkel, willkührlich handlen. Besonders sehe er darauf, daß alles gut, deutlich und vernehmlich ausgesprochen werde. Er bemerke und zeige ihnen pünktlich ihre Auftritte; ihr Heraus- und Hineingehen; das Tragen des Körpers; das Bewegen der Hände und Füsse; ihre Minen, wenn sie Leidenschaft ausdrücken sollen; Er bestimme und beschreibe ihren Anzug; damit alles der Historie des zu handelnden Stücks gemäß vollkommen passend und angemessen sey.

§. 13.

Dem Dichter steht es also hauptsächlich zu, auf dergleichen, und überhaupt auf alles Fehlerhafte, auf alle Misbräuche und Untugenden der Acteurs und Actricen acht zu haben, solche zu corrigiren, zu bessern, oder gar abzuschaffen. Ist der Dichter nicht da; so thue es der Compositeur, oder der Principal, wenn er Einsicht hat.

§. 14.

Bey vorfallenden Gelegenheiten, und wo es nothwendig ist, ein Subject in Absicht auf die Action, Declamation, und auszuübenden

benden Singekunst, zu corrigiren; so sey die Unterweisung des Dichters oder Tonsetzers und Principals immer natürlich und deutlich, und bestehe mehr in Vormachung und Uebung, als in Lehren. Er sage nicht, was man thun soll und muß; er thu es selbst. Denn, ihre gute und gegründete Absicht zu erreichen, ist hier allemal das gezeigte und ausgeübte Beyspiel besser, als die unlebendige Regel.

## §. 15.

Der Dichter befreye sich endlich von allen den Fesseln, die ihn bisher von dem wunderlichen Tonsetzer, Sänger und Decorateur angelegt worden sind. Sein einziges Gesetz sey, bey der Einheit des Stoffes durchaus lyrisch zu bleiben.

# Viertes Kapitel,
## Den Capellmeister oder Tonsetzer betreffend.

---

§. 1.

Um auf meinen wahren Vorsatz in diesem Kapitel zu kommen, beschliesse ich das vorhergehende erst mit folgendem Gedanken für den Dichter noch. Fast alle lyrische Dichter haben bishierher, in der Behandlung eines Stoffs für das Theater und besonders für die Oper, immer die Bahn der Natur verlassen. Mit abwechselnden Scenen und prächtigen Aufzügen wurden die Zuschauer in Verwunderung gesetzt. Die Entwickelung grosser Charactere und Leidenschaften, wurden immer einem mehr ins Auge fallenden Gegenstande aufgeopfert. Und in dem Plan der beßten Oper traf man allemal unnatürliche, erzwungne, oder wohl gar abentheurliche Dinge an. Der Dichter mußte sich nach den Sängern auch öfters richten, um für den etwas zärtliches, für jenen was feuri-

ges

ges zu dichten, und Duette anbringen und einflechten, wo solche gar nicht hingehörten.

§. 2.

Den Tonsetzern ging es eben so, welche manchmal Texte zu bearbeiten hatten, die nichts sagten; und dennoch verlangte der erste Sänger oder die erste Sängerin, daß ihre Aria was besonders, bald im Ausdruck, bald in Passagen, Laufern und Springen haben solte. Einer wolte seinen langen Athem, der andere seine ungewöhnliche Höhe und Tiefe, ein dritter seine kaum begreifliche Biegsamkeit und Schnelligkeit der Kehle und andere Raritäten zeigen; alle dieses, ohne den wahren Ausdruck und das affectvolle des Textes zu erwegen, mußte der Setzer befolgen.

§. 3.

Ungereimtheiten verlange ich nicht von einem Tonsetzer. Nach meinem Wunsch soll er ein Mann, in Ansehung der Kenntniß und Setzkunst der Töne, von Gewicht seyn; Er soll Geschmack, Litteratur, Kenntniß der Natur, Historie und Dichtkunst haben; um den Sinn, den wahren Sinn der Rede und des

Gesangs zu unterscheiden, zu treffen und auszudrücken. Wider das Metrum des Dichters muß er nie schreiben; vielweniger lange Sylben kurz, und kurze lang nehmen a). Besonders lerne er die Stärke und Schwäche der Scene kennen.

§. 4.

Den wahren Gebrauch der Bogen- und Blase-Instrumente muß er gründlich verstehen, um solche zu rechter Zeit gehörig anzubringen. Mit Auswahl und Verstand gebe er ihnen beständige Arbeit, und vermeide das monotonische Toccato in den Bässen, und setze die Grundstimmen in eine Bewegung, die auf das Ganze würkt. Die Natur der blasenden Instrumente verstehe er vollkommen,

a) Der Abt Olivet hat alle Mühe angewandt, den französischen Sylben ihre Länge und Kürze zu geben. Aber vergeblich. Seine ganze Nation kan es nicht fühlen. Man gebe ihnen, wenn sie Deutsch lernen wollen, nur einige Beyspiele, die vielleicht auch einigen unserer Dichter nützlich wären. Wie zweydeutig und lächerlich sind folgende: Rappel — oder Rappel bekommen; enterbeter — enterbeter exheretatus; Eroberer, Eroberer, conquerant &c.

men, um mit kleinen Verzierungen, die er bald den Hoboen, oder Flöten und Hörnern rc. giebt, dasjenige ganz auszubrücken, was die Menschen-Stimme nur nennen, aber nicht der Natur gemäß nachmachen und ausdrükken kan.

§. 5.

Auch muß er den Umfang der Stimme eines jeden Sängers und einer jeden Sängerin, beyder Stärke und Schwäche in der Musik, Tiefe und Höhe ihrer Tonleiter, Wahres und Falsches in der Declamation und Action kennen.

§. 6.

Die Kunst der Declamation, worin wir Deutsche uns so sehr auszeichnen, sey natürlich und bleibe in den Gränzen der Rede; man suche solche nicht durch ungewöhnliche Modulationen auszuputzen.

§. 7.

Der Componist muß alle Möglichkeit der Verbindung seiner Kunst mit der Poesie aufsuchen. Er lese die Arbeiten des Dichters mit Bedacht, und lasse weder das Innre, noch

noch die äußern Kleinigkeiten, als: Komma, Punkt, Frage= ,. ?! und Ausrufungs=Zeichen aus der acht. Alle empfindsame Stellen des Dichters müssen mit seinem Herzen sympatisiren, damit sich die Natur als Siegerin der Kunst zeige.

Diesen Betrachtungen und gründlichen Bemerkungen, wird alsdann gewiß, wahrer Musikalischer Ausdruck folgen; nehmlich, Zusammenstimmung der Melodie und Harmonie, die uns auf die stärkste Art rührt, und diejenigen Leidenschaften oder Gemüthsbewegung in uns erregt, die der Poet zu erregen sucht. Dann wird er durch edle Mischung feyerlicher Melodien mit mannigfaltiger Harmonie, Gedanken haben, und reines Vergnügen gewähren.

§. 8.

Daß der Ausdruck des Gesangs mit dem, der in dem Text herrschet, übereinkommen müsse, versteht sich von selbst. Deswegen ist das erste, was der Tonsetzer zu thun hat, dieses: daß er die eigentliche Art der Empfindung, die im Texte liegt, und so viel möglich den Grad derselben bestimmt fühle;

daß er suche sich gerade in die Empfindung zu setzen, die den Dichter beherrschte, da er schrieb. Er lese den Text oft, und lerne seine ganze Bestimmung einsehen, bis er die ihm eigentliche Gemüthsfassung getroffen hat; dann versuche er ihn auf das Richtigste zu declamiren; und vor allen die vollkommenste Declamation in der Melodie zu treffen. Fehler gegen den Vortrag der Wörter, sind nicht zu vergeben, sind Sünde wider den Satz. So auch sind Schilderungen einzelner Wörter nach ihrem leidenschaftlichen Sinn, der dem Ausdruck des Textes völlig entgegen ist, unverzeihlich und abgeschmackt.

Wie weit die Liebe zur Malerey in der Musik einige Componisten besonders in den vorigen Zeiten verleitet, ist kaum zu glauben. Man suchte in einem Singe-Stücke mehr einzelne Worte, als die darin liegende Empfindungen ausdrückten, und daher entstanden die lächerlichsten Einfälle. Die Instrumentalisten machten es nicht besser. Statt die Menschen-Stimme nachzuahmen, befleißigten sie sich, mehr den Gesang der Thiere, als z. E. die Nachtigall, den Kuckuck, die Wachtel, den Hahn, die Henne, und auch

andere Instrumente, als die Trompete, Leyer u. a. m. nachzuahmen. Was Wunder daher, wenn unsere eher polirte Nachbarn, den deutschen Geschmack einen barbarischen Geschmack nennten. Ob sich nun gleich in Deutschland unser Geschmack in der Musik so sehr gebessert hat, daß man fast gar nicht die geringsten Spuren seiner ehmaligen Rauhigkeit wahrnehmen kan, so finden sich doch noch hin und wieder Componisten, die noch an diesem gothischen Geschmacke in der Musik kleben, stets auf einzelne Worte verfallen, und vielleicht mehr in ihrer, als der Zuhörer Phantasie, z. E. den Donner der Karthaunen, das Feldgeschrey, das Schlagen der Uhren, das Quacken der Frösche, Regen und Sonnenschein, und wer weiß, was alles durch Töne ausdrücken.

Hierdurch aber verwerfe ich nicht überhaupt alle Malerey in der Musik. Nur soll sie der Componist mit der größten Behutsamkeit, Vorsicht und Ueberlegung anbringen; denn Regeln kan man hier nicht geben, weil die Künste sich unsern Augen entziehen, auch dann, wenn wir sie durch Regeln und

Grundsätze bestimmen wollen. Beyspiele von solchen guten Mälereyen finden sich in Telemans, Grauns, Hasse und unsern neuern Tonsetzern ihren Arbeiten genung.

§. 9.

Da die Arbeiten eines Dichters für die Tonkunst, seine Figuren und Gleichnisse, mehr von den Gegenständen des Gehörs, als des Gesichts entlehnt werden müssen; solche aber durch die Schönheiten seiner Kunst noch nicht völlig ausgearbeitet und ausgeschmückt sind: so hat der Componist wohl darauf zu sehen, der Gelegenheit sich zu bedienen, solche poetische Arbeiten ferner auszuführen. Durch ihn, den Tonsetzer, müssen die Empfindungen ihr Feuer; die Bilder Leben; die Gleichnisse Aehnlichkeit und Würklichkeit bekommen. Sind Verstand, Erkenntniß, richtige Wahl, wahre und lebhafte Empfindungen und Gefühl seine Führer; so werden durch ihn die Figuren und Gleichnisse des Poeten gewiß Natur werden.

§. 10.

Wie das Recitativ von dem Dichter und Compositeur soll behandelt werden, kan man

in Hrn. Sulzers Theorie der S. K. pag. 944 —52, nachlesen.

§. 11.

Meiner Einsicht nach, wenn der Musikus Recitativ schreibt, verhalte er sich so: er setze nicht Zeile vor Zeile fort; sondern lese erst den ganzen Paragraphen, und lerne den Sinn desselben wohl einsehn; und suche solchen, dem natürlichen Sprachgebrauche einer Rede gemäß, auszudrücken. Hier vermeide er das immer langweilige Einerley, mit der Begleitung abgebrochner Baßnoten, wie nicht weniger einen ausschweifenden Gesang. Ganz simpel und natürlich sey seine Tonrede für dialogirte Scenen, durch wenige ihm angemessene Instrumente begleitet.

Das Recitativ ist, seinem wahren Charakter nach, eine musikalische Rede, in der die Beugungen der Stimme nach harmonischen Verhältnissen hervorgebracht werden. Die Nothwendigkeit des Recitativs entsteht daher, weil es die Handlung in der Oper verbindet, weil es die Arien erhebt, und ihnen mehr Glanz giebt, und endlich, weil es eine Menge Sachen ausdrückt, die in Arien nicht

nicht können und sollen ausgedruckt werden. Hieraus folget, daß ein Recitativ desto schöner ist, jemehr es der natürlichen Rede nachahmt, und daß obigen Begriffen zufolge der Italiäner ihr Recitativ den Franzosen ihren weit vorzuziehen ist. Man lese hierüber den Rousseau nach, in seinen Briefen von der Französischen Musik S. 69. Da heißt es: Der Charakter des Italiänischen Recitativs ist so erhaben, daß er allein schon diese Musik weit über alle andere wegsetzt. Ich sage die Wahrheit. Da dieses Recitativ allemal fähig ist, jede Empfindung, jeden Charakter auszudrücken; so geschieht sein Gang und seine Rede in dem Traurspiele mit Pracht und Majestät: es redet mit Feuer und Heftigkeit die Sprache aller Leidenschaften, und mit gleichem Glücke drücket es die Freude, die Munterkeit, die Empfindung, den Scherz und allerhand Possen aus. Das Französische hingegen ist traurig, langsam und eintönig, ob es gleich großer Schönheiten fähig ist. Da nun die Deutschen, anfangs, da sie die Musik anfingen zu treiben, ihrem Naturell nach mehr die Italiäner als Franzosen nachgeahmet; so ist auch

anjetzt ihr Recitativ mehr Italiänisch als Französisch zu nennen.

Es ist also so leicht nicht, ein gut Recitativ zu setzen; weil es bloß ein Werk des Genies ist.

§. 12.

Giebt ihm ein Bild Gelegenheit, einen grossen Gedanken anzubringen, um solches lebendig zu machen; so nehme er diese oder jene Instrumente mit zu Hülfe, solches mit gehöriger und wohlgewählter Begleitung zu bearbeiten. Solche Bearbeitung sey besonders sein Augenmerk bey Monologen. Ohne Unterdrückung der Stimme aber, gebrauche er sich dann und wann der ganzen Stärke des Orchesters.

§. 13.

Das Arioso, welches bisweilen von so fürtreflicher Würkung ist, und ein Recitativ in abgemeßner Bewegung, sind beynahe ganz aus der Oper verschwunden; so, daß zwischen dem Recitative und der so mühsam ausgearbeiteten Aria, gar keine Zwischen-

Sat-

Gattung des Gesangs vorkommt, als etwan das Recitativ mit Accompagnement.

§. 14.

In der Aria suche er die Hauptleidenschaft wohl und stark auszudrücken, ohne allzugroßes und unnützes Geräusch, besonders in zu langen Ritornellen; die wahre Harmonie sey immer sein Augenmerk, ohne daß der Gesang und der Vortrag des Sängers dabey leidet.

§. 15.

Es ist zu wünschen, daß die Tonsetzer sich nicht mehr so knechtisch an eine Form der Arien bänden, sondern mehr Mannigfaltigkeit einführten. Wozu ein Ritornell, wo keins nöthig ist? Warum immer ein 2ter Theil, der abstechend, und wo doch die Empfindung dieselbe bleibt; und warum immer ein Zwischenspiel in den Arien? und warum die Ausdehnungen und Wiederholungen? Alle diese Sachen können sehr gut seyn, wenn sie nur zur rechten Zeit angebracht und gebraucht werden. Nur muß dann und wann eine Veränderung statt finden.

§. 16.

Der Sänger darf nie von den Instrumenten verdeckt werden, sondern muß immer hervorstechen; die Begleitung muß dem einfachen Gedanken des Gesangs hier und da Licht und Schatten geben, ihn aber nicht verdunkeln.

§. 17.

Unter allen Reichthümern seiner Motiven, seiner künstlichen Bearbeitung derselben, muß immer in dem Vorgrunde seines Gemäldes, der Sänger sich zeigen. Die Menschen = Stimme schwimme immer auf dem Strome der Begleitung einher, aber ohne zu ertrinken oder unterzugehn. Diese Anmerkung sage ich allen, die für den Sänger schreiben.

§ 18.

Jeder Hauptleidenschaft in der Aria, gebe der Tonsetzer das ihr rechte und angemessene Zeitmaaß. Nur in dem seltensten Falle, wenn er in eben derselbigen Aria mehrere Leidenschaften, als Liebe, Eifersucht, Rache, zugleich auszudrücken hat, sey ihm die

Veränderung des Zeitmaaßes erlaubt. Einzelne Worte suche er nicht ausdrücken zu wollen; Nur die Hauptleidenschaft in der Aria sey sein Augenmerk; und besonders lasse er den Acteur in der Hitze eines lebhaften Dialogs nicht stumm da stehen, um einstweilen sein oft lauliches Ritornell anzubringen oder hören zu lassen.

§. 19.

Nicht in der Aria allein, auch in den Duetten, Terzetten und Quatuors soll der Componist der Natur sich ganz nähern. Hie soll er vorzüglich Dialogiren. Denn es ist abgeschmackt, viele Personen auf einmal reden zu hören, welche sich untereinander selbst nicht verstehen, noch von den Zuhörern und Zuschauern verstanden werden. Diesem Fehler wird durch das Dialogiren abgeholfen, und die Musik kan alsdann jedem Theile den gehörigen Ausdruck mittheilen, welches aber bey einem Gemische entgegengesetzter Empfindungen unmöglich ist. Bey Chören nur, wo alle Stimmen sich in eben derselben Empfindung vereinigen, soll sich die größte und mächtigste Harmonie aller Instrumente hören lassen.

§. 20.

Der Capellmeister oder Tonsetzer lasse den Sängern und Sängerinnen nicht den Willen, ihre Cadenzen wie sie wollen, sondern zeige ihnen, was schicklich ist dem Thema jeder Aria gemäß zu machen.

§. 21.

Algarotti, in seinem Versuch über die Oper, sagt: Man solle die Cadenz den Sängern nicht ohne Unterscheid überlassen; sie falle gemeiniglich in ein anderes Sentiment und Colorit, als zur Aria gehört; und die Sänger pflegten darin ohne Verstand und Geschmack alle schöne Raritäten, Zierrathen und Kunststücke zusammen zu mischen, die sie nur zu erfinden und aufzubringen im Stande sind. Tosi nannte sie, ein Kunst-Feuerrad, das man am Ende der Aria angehn liesse; und Algarotti setzt hinzu: sie, die Cadenz, müsse aus dem Wesen der Aria entspringen, nach ihrer Beschaffenheit abwechseln und ihr Epilogus seyn.

Meiner Meynung nach, gebrauche man das Orchester zu keinem so erbärmlichen Endzwecke,

zwecke, als der ist, dem Sänger Zeit zu geben, daß er so viel Athem nehmen könne, als er zu einer langen, oft unterbrochnen und nichts sagenden Cadenz vonnöthen hat. Drey, vier Takte, aus dem Themate der Aria genommen, oder ein selbst eigener neu erfundener Gedanke, der kurz und gut, ist genung.

§. 22.

Ueberhaupt solten alle Tonsetzer die Musik von alle den Mißbräuchen befreyen, womit die Eitelkeit der Sänger, und die zu gefällige Nachgebenheit, seit so langer Zeit die Italiänischen Opern verstellt, und aus dem schönsten und prächtigsten von allen Schauspielen, eines der lächerlichsten und langweiligsten gemacht haben.

Man führe die Tonkunst zu ihrer eigentlichen dramatischen Bestimmung zurück, da sie nehmlich dem poetischen Ausdrucke zu Hülfe kömmt, und das Intresse der Fabel verstärkt, ohne die Handlung zu unterbrechen, oder solche durch unnütze und überladene Zierrathen frostig zu machen.

§. 23.

Hat der Tonsetzer Personen, deren Kehle zu Laufern und Trillern geschickt und biegsam ist; so wähle er aber auch solche Wörter in der Aria aus, die etwas sagen wollen, um mit Grund und Wahrheit darüber etwas zu schreiben.

§. 24.

Lächerlich wäre es, auf Wörter, als: Vater, Seele, Liebe, Schönheit, Stunde ꝛc. einen langen Lauf zu machen, besonders mit solchen, die ein I oder U haben. Man versuche es einmal mit denen hier genennten, und mache einen Triller oder Laufer, auf

Va = a = a = = = = ter =
Se = e = e = = = = le =
Lie = ie = ie = = = = be =
Schö = ö = ö = = = nheit =
Stu = u = u = = = nde =

Wird es nicht widersinnig und unausstehlich seyn?

Nur solche Wörter, welche Handlung oder Leidenschaft anzeigen, als: seufzen, gehen, Gesang, fahren, fallen, schmachten,

Laufen, u. a. m. Nur solche, sage ich, müssen gewählt werden b).

§. 25.

Nichtsbedeutende Wörter müssen in der Aria nie wiederholt werden; vielweniger reisse der Componist den Verstand der Worte des Dichters auseinander. Auch hemme er die Fortschreitung der Leidenschaft nicht, durch ein zur Unzeit ausgedehntes Lieblingswort, um die Biegsamkeit einer Kehle zu zeigen. Auch sehe er zu, wenn die Aria einen zweyten Theil hat, was solcher in sich begreift und sagt; er wische nicht über ihn weg, da er oft der wichtigste und reichste an Empfindung seyn kan, um geschwind wieder zu dem ersten Theil zu kommen, und da zu schliessen, wo oftermalen die Worte des ersten dem Verstande nach keinen Schluß haben, und um dem Sänger Gelegenheit zu geben, sich in der närrischen Kunst zu zeigen, Passagien zu verändern oder zu verstellen.



b) Sehr gemeinnützig würde eine ganze Sammlung singbar- und unsingbarer Sylben und Wörter seyn, welche wenige Dichter verstehen. Dem Tonsetzer würde es sehr willkommen seyn.

§. 26.

Hauptsächlich gebe der Compositeur auf die Gedanken des Dichters, auf die in solchen hervorstechenden Leidenschaften und Bilder Achtung; ob solche einer Vorbereitung, oder zugleicher Mitwürkung oder einer erläuternder Verstärkung würdig sind.

§. 27.

Wer da wissen will, was das gesagt sey: Vorbereitung zu den kommenden Gedanken des Dichters, oder erläuternde Verstärkung, Ausbildung, Natur und Würklichkeit des gehörten bilderischen Gedankens; der darf nur Hrn. Schweizers Musikalische Bearbeitung von dem Monodrama, Pygmalion — oder des Hrn. Georg Benda, Kapelldirectors zu Gotha, gesetztes Duodrama, Ariadne auf Naxos, und seine Medea hören. Vorbereitung und Ausbildung der Gedanken wird er darinnen vollkommen behandelt finden; aber, die zugleiche Mitwürkung der Tonkunst fällt in diesen Stücken weg.

§. 28.

Ehe ich weiter gehe, will ich eins und anderes von diesen Arten Musikalischer Vorstellun-

stellungen sagen: Das Monodrama, Pygmalion ist zuerst in Frankreich von dem Verfasser der Heloise und des Emils gedichtet und in Musik gesetzt worden; und wurde anfangs nur in Gesellschaften aufgeführt. In Wien habe ich solches Italiänisch und Deutsch aufführen sehen, mit neuer Composition. Vor einigen Jahren wurde dieses Stück in Weimar mit der Musik des Hrn. Schweizers, allgemein gefällig, aufgeführt. Mit diesem kam zum erstenmal auf das deutsche Theater diese Gattung von Schauspiel, dessen Merkmale erhabne Prose und Rede sind, nebst der ihr vorhergehenden oder begleitenden Tonkunst, welche solches von der Oper unterscheidet.

§. 29.

Das Monodrama gab Gelegenheit zu der Hervorbringung des Duodrama, welches meines Wissens eine neue Erfindung der Deutschen ist, solch ein schönes Schauspiel mit der großen Begleiterin der Tonkunst auf unsern Theatern zu sehen.

§. 30.

Wenn ich mir in diesen Schauspielen die Action während der Declamation vorstelle; wenn

wenn ich die Pantomime während der Ausbildung oder der Präparation der Affecte durch die Tonkunst bedenke; wenn ich Natur nebst der Größe der Leidenschaften in aller ihrer Stärke, beydes durch und ohne Musik, Natur und Kunst in einander verwebt oder zusammengeschmolzen mir vorstelle; so bin ich ganz Natur, ganz Leidenschaft mit.

Stärker, größer, ins Herz treffender würden alle durch den Dichter erfundene, durch den Schauspieler angefangene, und durch den Tonsetzer ausgemahlten Bilder, werden, wenn der Acteur oder die Actrice Ton und Singekunst verstünde; So aber muß sich die liebe Tonkunst nur da und dort in gewisse Lücken, mit Wahl und Verstand eindrängen. Nur in den Ruhepunkten des Dichters, wo der Acteur zu declamiren aufhört, und durch bloßes Minen- und Geberden-Spiel den Sinn des Dichters lebendig macht, fällt die Tonkunst erst ein, um bald den vorhergehenden Affect fortzuführen, bald den kommenden vorzubereiten.

Vermöge dessen also, was diese Dramata Eigenes haben, fällt die zugleiche Mitwürkung der Tonkunst weg. Dieses ist das ein=

einzige und Hauptmerkmahl, welches solche von der Oper unterscheidet.

§. 31.

Was nun eigentlich der erste und Hauptgrund zu der Erfindung dieser besondern Gattung von Schauspielen gewesen, ist leicht einzusehen.

Der schöpferische Geist des Rousseau entwarf den Plan zum Pygmalion, führte ihn als Dichter für die Schaubühne aus. Aber zu groß, zu erhaben, und voller lebendiger Leidenschaft waren seine Bilder der bloßen Rede oder Declamation. Unumgänglich nothwendig war ihm die Tonkunst. Nun kam er auf den Punkt sein Bild vollkommen zu machen; aber es fehlten ihm Sänger als Acteurs. Ferner wolte er sich dem langweiligen des Recitativs mit der Begleitung der bloßen Grundstimme nicht aussetzen; wegen der unvermeidlichen Unverständigkeit in den Arien, ließ er solche ganz weg, und ließ den Schauspieler declamiren, ohne Rücksicht auf das Orchester, welches nicht zugleiche Mitwürkung, aber doch Vorbe-

reitung, und vollkommenmachende Ausführung des Bildes gab. Schauspielern, die keine Tonkünstler waren, dem Mangel an musikalischen Acteurs, haben wir also diese Art Schauspiele zu verdanken; welche Arten nun, das Mittelding zwischen der Ernsthaften Oper und dem Trauerspiele sind. Vielleicht erhalten wir bald ein anders, welches das Mittel zwischen dem Intermezzo, der lustigen Oper und der Comedie ist.

## §. 32.

Aus dieser Art Schauspielen ist also leicht zu sehen, was ich darunter verstanden haben will, wenn ich in Absicht auf die Worte des Dichters von zugleicher Mitwürkung der Tonkunst, Vorbereitung oder Ausbildung dessen Gedankens rede.

Da doch des Hrn. Schweizers nun im Druck erschienene musikalische Alceste in vielen Händen ist; so will ich vorgesagtes zum Ueberfluß mit einigen Exempeln aus solcher beweisen und erläutern.

Präparation zu kommenden Gedanken finden wir da und dort in seiner Oper, besonders aber zu den Worten:

O Jugendzeit, o goldne Wonne-Tage
Der Liebe, schönster Frühling meines
Lebens:
Wo bist du hin?

Zugleiche Mitwürkung ist angebracht, bey den Worten, in der Aria der Parthenia:

Sein bloßer Anblick bricht
Ein fühlend Herz.

Hierher gehört auch die schauervolle Bearbeitung der zwey Zeilen aus der Aria, Ihr furchtbaren Schatten rc.:

Ich höre das Schweben
Der schwarzen Gefieder,
Sie steigen hernieder rc.

Erläuternde Verstärkung und Ausmalung oder Vollendung des Bildes des Dichters zur gänzlichen Natur, findet sich in der ersten Aria —

Zwischen Angst und zwischen Hoffen rc.

Hier wird man das ganze Bild eines schwankenden Nachens auf empörten Fluthen gewahr. Man hört den Donner rollen, die Winde brausen und das Kochen der aufge-

wühlten Wogen; und eine lebhafte Einbildungskraft wird Sturm, Nacht und Grausen empfinden.

§. 33.

Was ich im vorhergehenden gesagt, wären nun die drey vornehmsten Gegenstände des Compositeurs, bey Bearbeitung eines lyrisch- und dramatischen Textes. Anbey aber hat er noch, gleich einem Maler, darauf zu sehen, die Nebenumstände und kleinen Parthien zu benutzen, um das Hauptstück glänzender zu machen. Er zeige hin und wieder, in wie weit er die Nachahmung der Natur zu befolgen habe, und in wiefern er mit der Kunst der Harmonie die Größe, Stärke und Würklichkeit der Leidenschaften schildern und erregen könne. Kurz, er lasse uns in seiner ganzen Arbeit, Schatten und Licht, Halblicht und Wiederschein bemerken.

§. 34.

Hier will ich meinen Lesern und besonders allen Tonsetzern des Hrn. Sulzers allgemeine Theorie der schönen Künste empfehlen, um alle Anmerkungen, die Tonkunst betreffend, zu lesen; besonders, was da von

der Aria gesagt wird. Nur eine Stelle will ich anführen: Ein gründlicher Tonsetzer (heißt es pag. 79.) bindet sich an keine Form so, daß er sich nicht, nach Beschaffenheit der Sache, davon entfernte. Er sieht allemal auf das Wesentliche des Ausdrucks. Erfodert dieser starke und wenige Aeußerungen, so setzt er seinen Gesang stark, einfach und ohne Modeverzierungen. Eilt der, dem der Ausdruck der Empfindung in den Mund gelegt wird, in seinen Vorstellungen, so verweilt er nicht in seinem Gesange. Ist aber die Empfindung selbst so, daß man natürlicher Weise wortreich dabey ist, so zergliedert er alles in gehörigem Maaße. In ernsthaften und etwas verdrießlichen Affecten hütet er sich vor Ausdehnungen und vor Laufern, wenn die Worte auch noch so geschickt dazu wären. Die Instrumente läßt er kein Geräusch machen, wo eine Stille erfodert wird, und läßt sie nicht sanft gehen, wo die Empfindung brausend ist. Er verschwendet den Reichthum seiner Instrumente nicht so, daß er glaubt, es müssen alle mitspielen; sondern, er nimt nur gerade die, welche der Ausdruck erfodert.

Was sonst ein durch den guten Geschmack geleiteter Tonsetzer überhaupt bey glücklicher Erfindung und Ausarbeitung der Arien zu überlegen hat, ist eben daselbst, unter dem Artikel, Ausdruck und Singstück, welches vortreflich ausgeführt, nachzuschlagen und zu lesen.

§. 35.

Solte dem Dichter, dem Sänger, dem Liebhaber, dem Kenner der Tonkunst, die Bearbeitung einer oder der andern Aria, ganz, oder in gewissen Stellen, in Ansehung der Ausarbeitung nicht gefallen; hätten sie mit Grund etwas von Verbesserung derselben zu sagen; so sey der Hr. Capellmeister nicht, wie manche andere, eigensinnig und sage: Im Zimmer mache die Aria keine Würkung, man müsse sie nur erst auf dem Theater mit allen Instrumenten, Kleidern, Lichtern 2c. hören. Er lasse sich den gegründeten guten Rath seiner Freunde gefallen, und streiche aus, oder ändere.

§. 36.

Seine Synfonie, oder Anfangs-Musik sey dem ganzen Stücke angemessen, und bereite

die

die Hörer und Zuschauer zu der großen kommenden Handlung der Oper.

§. 37.

Alles, was ich in diesem Kapitel gesagt habe, geht hauptsächlich die neu aufkeimenden Genies der Ton- und Setzkunst an. Meine Freunde, erinnern sich dabey nur, was ich in ihren schönen und mannigfaltigen Arbeiten hier und da bemerkt habe.

§. 38.

Tonkünstlern, deren Melodien meistentheils ohne Kraft vom Herzen abglitschen, die nicht wissen durch Töne zu malen; nicht wissen, durch Laute, Empfindungen, und durch Empfindungen Begriffe auszudrücken; nicht wissen den Schmerz seufzen zu lassen, oder ihn durch ein lautes Schreyen in seiner äußersten Größe zu zeigen; nicht wissen, das frostige Schaudern, die Kälte durch Feuer der Tonkunst auszudrücken; nicht wissen, wie man die Freuden Elisiums, oder die Schrecken des Todes malen soll. — denen sage ich nichts; denn, die werden nie den großen Zweck der Oper erreichen, werden nie Em-

pfindungen, Leidenſchaften Herzen mittheilen, die fähig ſind, zu fühlen.

§. 39.

Meines Erachtens ſolten alle Tonkünſtler Redner ſeyn. Wenn ſie rühren wolten, ſolten ſie ſelbſt gerührt ſeyn; ihr Geiſt ſolte ganz und mit Macht in ihrem Subjecte ſeyn; ſonſt werden ſie niemals ihr Subject in den Geiſt anderer übertragen.

Fünf=

# Fünftes Kapitel,

## Für den Sänger.

§. 1.

Wer den Namen eines Sängers verdienen will, muß Solfeggiren, um eine veste und stehende Stimme, richtige Intonation und Takt zu bekommen.

§. 2.

Denen, die nicht wissen, was Solfeggiren sey, will ichs hier sagen.

Bey den Italiänern heißt Solfeggiren, vermittelst der 6 Aretinischen Sylben ut, re, mi, fa, sol, la, eine Melodie singen. Es wird aber auch von jeden Notenlesen oder singen gebraucht, um richtig treffen zu lernen.

Nach meiner Meynung, und dem Gebrauch gemäß, den ich damit gemacht habe, heißt Solfeggiren: Einen Gesang mit der bloßen natürlichen Stimme, ohne Worte, in dem laut A vortragen. Dieser Vocal ist am allerschicklichsten, die Reinigkeit und Egalität der Stimme in der Tonleiter nauf und

runter zu bemerken und zu bestimmen. Solches kan, theils ohne, theils und besser mit der Begleitung einer Grundstimme auf dem Flügel geschehen, um den Scholaren die richtigen Verhältnisse der Töne, eine Schärfung des Gehörs, und eine höchst nothwendige, richtige und pünktliche Intonation zu verschaffen; hauptsächlich aber die Stimme durch den einfachen Laut und natürlichen Vortrag der Töne durchgängig stark und gleich zu machen; alles dieses ist der wahre Endzweck des Solfeggirens.

§. 3.

Daß man zuweilen Gurgel- und Nasen-Stimmen hört, ist lediglich der Unwissenheit der Singmeister zuzuschreiben. Den Charakter der Stimme, welche er bilden will, muß er erst und wohl kennen lernen. Er merke sich, daß die mehresten Stimmen in dem mannbaren Alter der Veränderung, als der Discant in den Tenor, der Alt in Baß, bey Mannspersonen; und bey Frauenzimmern oft der Discant in Alt, unterworfen sind. Allzustarkes Schreyen, verderbt das Organon des Scholarens, und singt deswegen

gen falsch, weil er weder sich selbst, noch das ihm begleitende Instrument, als die Richtschnur seiner pünktlichen Intonation, hören kan. Mit gehörig offnen und lächelnden Munde, mit allezeit gerade und ein wenig zurückgeschlagenem Kopfe, um der Stimme alle Freyheit zu geben, muß der Sänger solfeggiren und singen.

§. 4.

Der Sänger muß lesen, schreiben, die Vocalen, die doppelten und einfachen Mitlauter gut aussprechen können. Wenn ich Lesen von ihm verlange, so verstehe ich nicht das Lesen, wie Kinder anfangen zu buchstabiren, und lesen lernen, und können; durch Lesen, verstehe ich hier, den Sinn der Worte, den ganzen Verstand der Rede, verstehen, fühlen, empfinden; um den Vortrag, jeder Leidenschaft gemäß, natürlich werden zu lassen.

§. 5.

Man lasse den Sänger, wenn er Acteur seyn will, nur lesen, seine Rolle declamiren, so wird man gleich wissen, ob er Einsicht, Stärke oder Schwäche habe.

§. 6.

Denen, die in der Singekunst unterweisen, rathe ich, ihre Scholaren bey jeder Lection einige Strophen oder Auftritte aus unsern beßten lyrischen Dichtern lesen zu lassen. Hernach, lasse man sie declamiren und zugleich nach den Regeln der Kunst darzu singen; dann wird es dem Scholaren seyn, als läse und redete er immer fort. Nebst diesem lasse er ihn mit gehöriger Gleichheit und Richtigkeit den Takt aushalten lernen; und zeige ihm in dem Vortrage der Aria, Richtigkeit und Biegsamkeit der Stimme, rührende Ausdrücke, schwindende oder zu verstärkende Töne zu halten; Ueberhaupt alle Sätze der natürlichen Würkung des annehmlichen Gesangs und richtigen Takts. Wenn dieses geschicht, so wird man finden, daß das Eigene der Melodie sehr viel ähnliches mit den Tönen in der Sprache, und einem ungekünstelten musikalischen Vortrage hat, daß man nur auf den Baß hören und die Sprache verstehen darf, besonders wer Italiänisch singen lernt, um die verborgene Bedeutung des Gesangs leichtlich entwickeln und treffen zu können; dann wird man alle

starke

starke und dringende Ausdrücke der Leidenschaften bemerken und sie ausüben.

§. 7.

Ist der Acteur, der Sänger, würklich Musikus; (nicht alle sinds) so muß er hauptsächlich die Töne, die Sprache der Leidenschaften kennen lernen. Ich will mich dem Sänger, und jedem Acteur hier deutlicher erklären; ich will ihm die Leidenschaften und ihre Töne und Würkungen bekannter machen, als sie ihm vielleicht bis jetzo waren.

§. 8.

Es ist bekannt: jede Leidenschaft hat von der Natur ihr eigenes Zeichen, durch einen Laut oder Ton sich als einen Gegenstand des Gehörs zu erkennen zu geben.

Die Töne der Leidenschaften zeigen sich der Natur nach dreyerley; als, schwach, mittelmäßig und stark.

Die Liebe. Diese drückt sich durch sanfte, gelinde und schmachtende Töne aus.

Der Zorn; hat starke und heftige, erhabne Töne, um sich auszudrücken.

Die

Die Freude, erfodert leise, biegsame und unterbrochne Töne.

Der Muth; wird durch volle, kühne und laute Töne gezeigt;

Die Furcht, durch eine niedergeschlagene, zitternde und stockende Stimme.

Die Traurigkeit, giebt sich durch seufzen, weinen und schreyen zu erkennen.

Die Bestürzung, drückt sich durch bedachtsame und ernsthafte Töne aus.

Der Schmerz, welcher hauptsächlich bezeigt, daß alle Leidenschaften mehr die Sprache der Empfindung, als des Verstandes sind, seufzet, schreyt heftig und preßt ein lautes Schreyen aus.

§. 9.

Geht nun hier der Sänger, der Acteur in der Kunst der Erkenntniß der Leidenschaften und deren Ausdrückung durch Töne weiter, und in das Specielle jeder Leidenschaft; so wird er durch die Verbindung der einen mit der andern auch lernen, die Mischung derselben durch Töne kenntlich zu machen.

So drückt sich z. E. die zärtliche, die furchtsame Liebe anders aus, als die aufgebrachte, verachtete und eifersüchtige.

Die wahre Freude, muß von der falschen oder Scheinfreude unterschieden werden; diese falsche, drückt sich gemeiniglich durch ein unnatürliches und höhnisches Gelächter aus.

Ganz anders drückt sich die Traurigkeit des Helden aus, der sein widriges Schicksal zwar kennt, aber ihm zu widerstehen noch Muth hat; als der Schmerz einer Geliebten, über den Verlust ihres Liebhabers. Beyde singen, oder drücken Traurigkeit aus; aber der Affect ist in beyden sehr verschieden, und erfodert daher auch andere Töne, und eine verschiedene Declamation.

Auch unter ähnlichen Umständen ist der Ausdruck des Schmerzes nicht immer einerley, wenn von den Klagenden einer ein Held, der andere ein Weichling ist. Dieser wird beben und verstummen, und jener in laute Töne ausbrechen.

Die Furcht macht eine Ausnahme. Diese einzige Leidenschaft, nebst dem, was ihr eigen ist, verlangt oft durch das Stillschweigen kenntbar zu werden. Das Erschrecken,

das

das Erstaunen ist ihr gleichfalls an die Seite zu setzen. Solch eine Stelle findet sich in der Alceste im 2ten Act, wo während der Ohnmacht Alcestens der Compositeur das Stillschweigen des Acteurs reden läßt.

§. 10.

Die Leidenschaften sind im Grunde nichts anders, als Empfindungen von merklicher Stärke, begleitet von Lust oder Unlust, aus denen Begierde oder Abscheu folget. Sie entstehen allemal aus dem Gefühl, oder der undeutlichen Vorstellung solcher Dinge, die wir für gut, oder böse halten. Die Einbildungskraft trägt das meiste zur Leidenschaft bey. Auch eine erhitzte Phantasie wird alles mögliche zur lebhaften Schilderung der Leidenschaften beytragen; und diese wird nach und nach von einem Künstler zum andern immer vollkommner bis zum höchsten Grad. Der Einbildungskraft und Phantasie des Dichters, folgt des Tonsetzers seine, und beyder Bearbeitung folgt der Acteur, und giebt ihr, durch Handlung, Leben.

Was kan fürchterlicher seyn, als ein rechtes Angstgeschrey, das die Verzweiflung

aus

aus einem Menschen preßt? Dieses kan der Tonkünstler nicht nur vollkommen machen, sondern durch die Harmonie und erschrecklich ins Gehör reissende Töne der Instrumente noch verstärken; und dann macht der Schauspieler erst das Bild lebendig.

§. 11.

Die Stimme, der Ton, die Geberde, die Action gehört dem Schauspieler zu; Hier ist es was uns an heftigen Leidenschaften am meisten rührt. Der Schauspieler kan allein der poetischen und musikalischen Rede ihren gehörigen Nachdruck geben. Er macht dem Gehöre die Stärke und die Wahrheit des Accents empfindlich.

In der Tonkunst herrscht eine solche Aehnlichkeit mit unsern Leidenschaften, und eine gewisse Stärke sie abzubilden, welche die blossen Worte nie erreichen können; daher die Leidenschaften allemal der Tonkunst benöthiget sind, wenn sie sich in ihrer ganzen Stärke ausdrücken wollen. Denn, kurz zu sagen, wenn die Worte Unruh, Verwirrung und überhaupt die Bewegungen unserer Seele abbilden; so geschieht dieses nur in sofern

mit Wahrheit und Stärke, als sie von den verschiedenen Beugungen der Stimme unterstützt werden, welche unsere Leidenschaften zu schildern ganz besonders geschickt sind, da sie durch eben diese Leidenschaften hervorgebracht, und dazu gemacht sind, sie zu begleiten. Nun aber bildet nothwendig diese Reihe so verschiedener Beugungen der Stimme, diese Vermischung und mannigfaltige Folge der Töne, so bald hoch, bald tief, bald stark, bald schwach sind, einen Gesang; daher gewiß ist, daß wenn dieser Gesang, der nichts anders als unser Recitativ ist, von dem Tonkünstler wohl gesetzt, und von dem Acteur gut vorgetragen wird, anstatt unnatürlich zu seyn, allemal das natürlichste Bild der Bewegungen unserer Seele und die aufrichtigste Sprache unserer Leidenschaften seyn wird.

Batteux, in seinem Buche Les beux Arts reduits à un méme principe, im 1. Cap. des 3ten Theils Seite 167 sagt: Die Menschen haben drey Mittel, ihre Gedanken und Empfindungen auszudrücken: Die Rede, den Ton der Stimme und die Geberde. Durch

diese

diese letztern versteht man die äußerlichen Bewegungen und Stellungen des Körpers.

Hier ist die Rede zuerst genennt, weil sie bereits die erste Stelle unter den andern drey Mitteln besitzt, und die Menschen am meisten darauf Achtung geben. Unterdessen haben die Töne der Stimme und die Geberden unterschiedene Vorzüge vor ihr; denn ihr Gebrauch ist der Natur gemäßer, weil wir allemal unsere Zuflucht zu ihnen nehmen, so oft es uns an Worten gebricht; er ist von größerm Umfange, weil sie uns zu einem allgemeinen Dollmetscher dienen, der uns bis an die äußersten Gränzen der Welt folget, und uns den barbaresten Völkern, ja den Thieren selbst verständlich macht. Kurz, sie sind auf eine ganz besondere Weise der Empfindung geweiht. Die Rede unterrichtet und überzeuget uns; denn sie ist gleichsam der Vernunft ihr Werkzeug; allein der Ton der Stimme und die Geberde vertritt diese Stelle bey dem Herzen, sie reizen, gewinnen und überreden uns. Die Rede drückt die Leidenschaft nur vermittelst Ideen aus, mit denen die Empfindungen verknüpft sind, und also nur gleichsam durch Ueberlegung.

Der Ton der Stimme und die Geberde hingegen gehen gerade ohne Umweg nach dem Herzen zu.

§. 12.

Wenn nun Sänger, Sängerinnen, Acteurs sich diese angeführte Kenntniß der Leidenschaften bekannt gemacht haben, vorhero aber die Bearbeitung der Stimme in soweit zu einiger Vollkommenheit gereicht, daß sie egal oder gleich, daß sie rein und hell; wenn dessen Gehör die pünktliche Schärfe in Unterscheidung der Töne, und deren richtige Angebung und Hervorbringung von der Brust durch eine biegsame Kehle erlangt hat; so lehre man ihm, oder, so lerne, der es schon scheinende Sänger und Acteur, die zwey Hauptgegenstände eines Sängers erst kennen.

§. 13.

Die zwey Hauptgegenstände eines Sängers, oder einer Sängerin, sind, was die Tonkunst und besonders die Singekunst anlangt, für beyde, das Recitativ und die Aria.

§. 14.

Das Recitativ ist eine bloße Declamation, eine in bald steigenden, bald fallenden Tönen des menschlichen Sprachgebrauchs gemäße Rede.

§. 15.

In der Declamation, oder dem gewöhnlichen Recitative braucht das Ohr des Zuhörers nicht entzückt zu werden. Hier herrscht die musikalische Prose. Der Sänger soll also reden und sprechen. Sein Gespräch, seine Erzählung soll keine Cadenzen oder Künsteleyen hören lassen; es soll deutlich, Nachdruckvoll seyn; und die Accente und Inflexionen müssen auch hier, gleichwie bey dem natürlichen Sprachgebrauche, genau beobachtet werden a).



a) Das Französische Sprechen in der Oper hat das Italiänische Recitiren, das so oft unerträglich wird, wenig gebessert. Man hat die Helden-Sprache und das Mittelding noch nicht gefunden, welches eine National-Sprache auf dem Opern-Theater könnte abgeben, die zur hohen Aria eingehen könnte, ohne die Natur zu verletzen. Solten die Deutschen hier nicht den Vorzug vor Beyden erhalten?

§. 16.

In dem obligirten Recitative, wo der Musikus in der Composition die Ideen und geschilderten Leidenschaften des Dichters gleichfalls voller Empfindung ausgedrückt hat, und wo die Musik aufhört prosaisch und sprechend zu seyn; da soll sich der Sänger dem Affect mehr überlassen; soll mehr singend und rührend seyn. Er kan, und soll da und dort mehr Ton ziehen; besonders aber, und vorzüglich soll der Sänger, diejenigen Empfindungen und Leidenschaften auszudrücken suchen, die oftermalen von dem Tonsetzer unbestimmt geblieben sind.

§. 17.

In der Aria soll der Sänger in Aussprechung der Wörter am deutlichsten seyn; in den Passagen und hurtiger Ausdrückung derer verbundenen, bald in die Höhe steigenden, oder in die Tiefe fallenden Töne, rund, sanft und fliessend seyn.

§. 18.

Er soll zur rechten Zeit des Athems wegen ab- und wieder einsetzen. Er soll seine Passa-

Passagen, bey Wiederholung des ersten Theils einer Aria, der Grundstimme und den Mittelstimmen gemäß, schön, und wenn es ihm möglich, neu und besser als das Original, zu verändern suchen; vorher aber wohl einsehen lernen und überdenken, was er für einen Text abzusingen habe.

§. 19.

In den Cantabeln Arien pflegt man in Italien denen Sängern eine große Freyheit zu gestatten. Man setzt sie sehr langsam, mit wenigen Noten, nur mit so vielen als eben nöthig ist, die Melodie anzudeuten; so kan alsdann der Virtuose nach seiner Caprice und nach Willkühr desto mehr hinzusetzen.

§. 20.

Die wahre Kunst gebietet dem Sänger seine Arien zu singen; nicht aber sie zu vertrillern, und die schönste und ernsthafteste Musik zu einem ausschweifenden und zukkersüßem Undinge zu machen. Rolladen, Laufereien, Triller, sind nicht Gesang.

§. 21.

Billig und vernünftig ist es, daß der Compositeur dem Sänger, seiner Wissen-

schaft, Fantasie und Affect was zutraue, und ihm einige Freyheit lasse; aber, wie schwer hälts, einen Sänger zu finden, der Wissenschaft und guten Willen genung hätte, gehörig bey der Composition zu bleiben, und Wahrheit und Anstand nicht aus den Augen zu setzen.

§. 22.

Auch soll der Sänger kein abgeschmacktes Verhalten und unnöthiges Verweilen bey gewissen Fermaten oder Ruhezeichen anzubringen suchen. Dieser Fehler, welcher von der sichtbaren Unwissenheit eines Sängers ein Beweis ist, wird oft mit Widerwillen bemerkt.

Dies geht hauptsächlich meine Landsleute an, denen nichts anders, als was Italiänisch heißt, gefällt; und, die etwas sagen oder singen, und nicht verstehen, was.

§. 23.

Ist es nicht lächerlich oder widersinnig, wenn ein deutschgebohrner Sänger, oder eine Sängerin, bey Absingung Italiänischer Arien, und einem darin vorkommenden dove è? eine Aushaltung oder Cadenz macht? oder

bey

bey dem Worte piangere ein Passagen-Gelächter anfängt.

§. 24.

Hauptsächlich muß ein Sänger daran denken, wie und wo er die Stimme halten, und wo er sie erheben soll; denn, nach Algarotti's Meynung besteht hierin das größte Geheimniß die Affecte zu erregen. Der Sänger denke nicht, seine ganze Wissenschaft bestehe in der künstlichen Theilung seiner Stimme, im beständigen Hüpfen von einer Note zur andern, nicht in der Wahl des Beßten, nur im Außerordentlichen, Wunderbaren und im Schweren.

§. 25.

Die größten Schwierigkeiten muß freylich der junge Sänger studiren, damit seine Stimme folgsam werde; damit er erreichen lerne, was ihr sonst unmöglich zu seyn schien. Hat er diese Art einmal gelernt, so wird er eben dadurch desto geschickter, das Leichtere auszudrücken, und das mit einer Lebhaftigkeit, die jedem Dinge Reiz und Grazie giebt. Immer aber am Schweren kleben zu bleiben, ist wider die Absicht der Kunst; denn, Schwierigkeiten rühren nie.

§. 26.

Ist der Sänger ein Tenorist oder Bassist; so soll dieser nicht tenorisiren, und jener nicht in die Tiefe des Basses, oder mit dem Falsett in den Alt oder Sopran steigen, ohne sich daran zu kehren, ob die Stimme Nase oder Kehle hat.

§. 27.

In den Proben auf dem Theater, sollen seine Worte, wie sein Ton verständlich seyn. Er stehe nicht da, mit der einen Hand im Sacke, und der andern in der Weste; thätig und lebendig soll er seyn; nicht durch die Zähne oder Nase, sondern mit sanft gehörig offnem Munde soll er singen.

§ 28.

Von dem besondern Studio des Sängers zu einem vollkommnen Vortrag der Aria, kan Tosi, in seiner Anleitung zur Singekunst nach Agricolas Uebersetzung, S. 172 u. s. f. nachgelesen werden.

§. 29.

Zur ernsthaften Ueberlegung empfehle ich besonders die Gedanken, welche in der allgemei=

gemeinen Theorie der schönen Künste stehen p. 80. da heißt es: Vor allen Dingen bedenke der Sänger, daß er nicht darum singt, um den Zuhörer für seine Geschicklichkeit einzunehmen, sondern ihm das Bild eines von Empfindung durchdrungenen Menschen auf das Vollkommenste darzustellen. Je mehr es ihm gelingt, den Zuhörer vergessen zu machen, daß er nur einen Schauspieler oder Sänger vor sich hat, je größer wird sein Ruhm werden. Die verständigern Zuhörer wollen nicht seine Kehle, sondern sein Herz bewundern. So bald sie merken, daß er sie von der Sache selbst abführen, und ihnen die Bewunderung seiner Kunst abzwingen will, so werden sie frostig.

§. 30.

Der Sänger wende die ernsthafteste Bemühung an, den wahren Charakter der Arie ganz zu fassen, jeden Gedanken des Dichters und Tonsetzers auf das sicherste zu ergreifen; diesem zufolge, jede Sylbe und jeden Ton in seinem wahren Lichte darzustellen. Hat er überdem die Geschicklichkeit, durch selbst hinzugesetzte Töne den Ausdruck

zu

zu verstärken; so bringe er sie an, aber nicht eher, bis er gewiß ist, daß sie diese Würkung haben. Kan er dieses nicht, so halte er sich lediglich an dem, was ihm vorgeschrieben ist. Er hat noch genug an der beßten Wendung der ihm vorgezeichneten Töne zu studiren. Ein einziger einfacher Ton, der in die Seele dringt, ist mehr werth, als eine ganze Reihe künstlicher Läufe, die nichts sagen, als daß sie schwer zu machen sind.

§. 31.

Während der Aria einer mit ihm handelnden Person, soll er nicht da und dort hin, nach den Logen gaffen, oder mit den Personen des Orchesters, oder den Comparsen sich was zu thun machen. Während dem Ritornell, soll er nicht gegen die Scene gehen um Toback zu nehmen, oder seinen Freunden klagen, daß er heute heisch sey und wenig Stimme habe.

§. 32.

Seine Declamation, Gesticulation; überhaupt, seine Action muß nicht nach seinem Gefallen, sondern dem Sinn des Dichters und den Ausdrücken des Componistens gemäß seyn.

§. 33.

Mancherley Unanständigkeiten habe ich da und dort auf Schaubühnen von handelnden Personen bemerkt, als: Mit einem verwundeten Arme noch große Bewegungen machen; eine Schale mit Gift in der Hand haben, und sie während der Arie, da solche noch nicht ausgetrunken, hin und her schwenken, oder umkehren, ob gleich nichts drinnen ist, und solche schon vom Anfang leer war. Zeigt das nicht Unverstand im höchsten Grade an? So, wie das hin- und herschlagen, das Rasseln mit den Fesseln und Ketten, wenn ein Acteur ein Gefangener und Gefesselter ist, um bey dem Zuschauer Mitleid zu erregen — Uebelstand?

§. 34.

Gewisse eigene Bewegungen eines Acteurs mit den Händen oder Füssen, mit dem Munde und dem Kopfe, welches üble Angewohnheiten sind, müssen absolut corrigirt werden; besonders solche, die in allen Acten und Scenen vom Anfang bis zum Ende der Oper, gesehn werden.

§. 35.

Allen Schauspielern sage ich noch zum Beschluß dieses Kapitels, mit dem Hrn. Sulzer in seiner Theorie: Der Schauspieler muß so gut als ein anderer Künstler zu seinem Beruf gebohren werden. Nicht durch Regeln allein, sondern durch Uebung wird er vollkommen, wenn er Talent hat.

Mündlicher Vortrag, und Geberden-Sprache, sind die zwey Punkte, die er zu befolgen hat. Seine erste Sorge sey, sich um den wahren Vortrag zu bekümmern; weil dieser zum wenigsten eben so viel zur Würkung eines Drama beyträgt, als die Worte selbst. Eine ausnehmende Urtheilungskraft ist ihm nöthig, um sich in den Gedanken und die Empfindungen eines andern zu setzen; daß alle Worte gehörigen Nachdruck und eigenen Ton haben. Er muß, so zu sagen, in die Seelen anderer Menschen hinein schauen können. Was er in Absicht auf die Richtigkeit des Tons und des Nachdrucks fühlt, muß er würklich durch die Stimme leisten.

§. 36.

Zum mündlichen Vortrage sind Worte vorgeschrieben, denen man nur ihren wahren, dem

Cha-

Charakter der Personen und den Umständen angemessenen Ton zu geben hat. Aber jeder Mensch hat auch da, wo er so spricht wie ein anderer, seine eigenen Geberden, und nimt eine besondre Mine, Stellung und Bewegung an. Hier ist es also nicht genung, daß der Schauspieler alles dieses mit den Worten übereinstimmend mache, es muß mit dem ganzen Charakter der Person übereinstimmen.

§. 37.

Jemehr der Acteur von dem wahren Gefühl seiner Rolle in sich erwecken kan, je sicherer wird er sie auch ausdrücken; und Zuschauer, denen es um würkliche Rührung zu thun ist, werden es ihm sehr gern vergeben, wenn der Schmerz oder die Freude ihn verleiten, die Arme höher auszustrecken, oder die Füsse weiter auseinander zu setzen, als der Tanzmeister es vorgeschrieben hat.

Die Verzeihung, die man hier dem Affect zugesteht, soll keinesweges zu Vernachläßigung Anlaß geben. Der Acteur sey gerührt; doch muß er Meister seines Körpers und der Glieder bleiben. Die große Kunst, andere zu rühren, ohne sich selbst hinreissen zu lassen, sey immer sein Augenmerk.

# Sechstes Kapitel,

## Für die Sängerinnen.

§. 1.

Was ich den Sängern gesagt habe, geht auch die Sängerinnen an. Sie sollen nicht, wie bishero geschehen, bloße und noch darzu schlechte Schauspielerinnen oder Actricen seyn, die von der Natur eine gute Figur, Stimme und Brust bekommen haben, und alles durch Vorsingen und Vorgeigen auswendig lernen. Musik, Tonkunst müssen sie gelernt haben; oder sich Mühe geben, es noch, und gründlich, zu lernen.

§. 2.

Eine Sängerin seyn wollen, und dabey, wie es bey den mehresten deutschen Theatern gewöhnlich war, und noch ist, in der Comedie zu agiren, oder wohl gar in den Balletten, bald Solo-Tänzerin oder Figurantin abgeben, ist nicht zu dulden; denn, eine Tänzerin und Sängerin zugleich seyn wollen, ist Ruin vor die Brust. Man bleibe bey einem, und suche darin meisterhaft zu werden.

§. 3.

Sänger und Sängerinnen giebt es hier und da in Deutschland, aber wenige für das Theater. Denen, die Lust darzu haben, Natur, Geschicklichkeit und Fähigkeit besitzen, etwas mit der Zeit zu thun: fehlt es an Ermunterung, und an einer wahren und gründlichen Unterweisung, in Ansehung des reinlichen, des leichten Geschmacks im Vortrag, der Declamation, Gesticulation rc.

§. 4.

Da das Theater, und die Personen, die solches betreten heutiges Tages nicht mehr den üblen Ruf, wie sonsten, haben; da es Regenten und Standes-Personen zu Beschützern bekommen; so wird es auch fernerhin, und in Zukunft nicht an Personen fehlen, die der Bestimmung für solches mit Geist und Muth folgen.

§. 5.

Und dennoch fehlt es noch an guten Sängern und Sängerinnen, als Actricen. Die Erfahrung hat mich gelehrt, woher es komme, daß wir diesen Mangel haben.

§. 6.

Nichts verdirbt eine junge Sängerin als Actrice, einen Sänger als Acteur mehr, als wenn beyde zufrüh, zu wichtigen Rollen gebraucht werden. In Italien geschiehts, daß eine Sängerin schon mit dem 13ten Jahre auf das Theater geht. Ein schlanker Wuchs, eine schöne Stimme, und ein niedliches Gesichtchen, sind Empfehlungen genung, Beschützer zu finden; sie mag nun Musik, Action verstehen oder nicht.

§. 7.

So geht es auch mit den Sängern alda. Diese werden meistentheils von ihren Lehrmeistern, als arme Kinder, die Genie zeigen und Stimme haben, aufgenommen. Man lernt sie einstweilen ohnentgeltlich, bis sie einigermaßen im Stande sind ihr Brodt auf dem Theater zu verdienen; und nun sorgt der Signor Maestro für eine Stelle irgendwo auf einem Theater; ohne zu überlegen, daß sein Scholar noch nicht die geringste Kenntniß vom Theater hat. Genung, er weiß ein wenig Musik, hat eine gute Stimme, und hat Figur. Nur daran ist dem

Hrn.

Hrn. Maestro gelegen, bald zu seiner Bezahlung zu kommen, die er Accordmäßig mit dem jungen Genie ausgemacht, nämlich: auf 3 – 4 – 5 – bis 6 Jahr, die Hälfte von seinem Verdienste. Deswegen eilen die Herren mit ihren Schülern, daß sie auf das Theater kommen. Nun sey es, daß solche manchmal gute Sänger oder Sängerinnen werden; sie können es auch schon seyn; allein, das Opern-Theater verlangt nebst dem Gehör, mehr zu sehen, als eine schöne und prächtig gekleidete Statue, die einen vortreflichen und rührenden Laut von sich giebt. Beyde, Sängerin und Sänger, werden entweder von einem Impressario oder Principal, oder von einem geltenden Liebling des Hofes, ihrer schönen Gestalt, ihrer Stimme, ihrer gründlichen Kenntniß in der Tonkunst, und dann und wann, besonderer Nebendinge wegen vorgezogen. Dieses solte nicht seyn.

§. 8.

Ein jedes für das Theater bestimmte Subject soll und muß erst in Neben-Rollen das Costume oder gewöhnliche des Theaters lernen; seine Stimme gehörig bilden; sich in einer

guten Stellung, in einem ungezwungenem Anstande, in einer natürlichen Gesticulation, in einer harmonischen Declamation üben; und, wenn man damit fertig ist, alsdann erst Charakter=Rollen, Affectvolle Rollen zu spielen unternehmen. Aber, wenn man bey dem Letzten anfängt, so ist nichts natürlicher, als daß man sich nie dem Charakter, den man vorstellen soll, ganz überlassen kan; weil man immer an jene gemeine Regeln der Schauspiel=Kunst, deren Erfüllung und Befolgung man sich noch nicht habituel gemacht, ängstlich zurück denken muß.

§. 9.

Wenn eine junge Sängerin als Actrice das Lob, so sie manchmal von damit verschwenderischen Verehrern erhält, wenn sie sage ich, das verdiente Lob von dem unverdienten unterscheiden lernt; wenn sie dem Lobe, so man gemeiniglich jungen und artigen Personen schenkt, weniger Gehör giebt; wenn sie sich nicht durch Schmeicheleyen verführen läßt, sich da und dort für vollkommen hält; und wenn sie endlich freundschaftlichen und wohlmeynend gegründeten Erinnerun=

nerungen, ihrer Action und Declamation wegen, Gehör giebt: so kan es ihr nicht fehlen in ihrer Kunst vollkommen zu werden, und Vorzüge zu erhalten.

§. 10.

Sängerinnen und Sänger als Acteurs, sollen immer Gefühl zeigen, dann und wann mehr oder weniger. Sie sollen sich der Empfindung des Affects ganz überlassen; ihn sich ganz eigen machen. Aber, hier muß man vorsichtig seyn, und desto mehr auf sich selbst achtung geben, damit nicht der vorzustellende Affect der Verräther des eigenen wird. Denn, nicht alle Verliebte haben einerley Temperament, mithin auch nicht einerley Betragen, und einerley Ausschweifung; wie im Gegentheil nicht alle Erzürnte oder Aufgebrachte einerley handeln.

§. 11.

Solche sich bildende Genies, Sänger und Sängerinnen, die die Schaubühne betreten, müssen immer wahre Freunde und redliche Männer von Kenntniß um und neben sich haben. Den einen lasse man auf die Stimme

und die Bearbeitung des Gesangs, der deutlichen Aussprache acht haben; ein anderer, soll auf die Minen und Gesichtszüge – ein dritter soll auf die Gesticulation, Bewegung der Glieder und Theile des Leibes, und Tragung des ganzen Körpers, ein strenger Bemerker seyn.

§. 12.

Ohne daß es die Leidenschaft erfordert, muß man seinen Neben-Acteur nie zu heftig und übertrieben behandeln. Die Stellung und Tragung des Körpers muß nie in Gefahr gerathen das Gleichgewicht zu verliehren.

§. 13.

Niemand sey von sich eingenommen und glaube, er wisse schon alles, er besäße schon alle Stärke der Action, Gesticulation und Declamation. Solch ein Gedanke ist niedrig. Etwas auf sich halten, ohne andere zu verachten, ist gut. Sich brauchbar wissen, ohne zu glauben, unentbehrlich zu seyn, ist erlaubt. Keine Niederträchtigkeit und Verachtung, ohne desfalls zu beleidigen, erdulden wollen, überlasse ich jedem selbst. Stolz und hochmüthig scheinen, ist zwar noch

weit

weit entfernt vom würklich seyn; aber beydes vermeide man. Ein anständiges gutes Betragen sey jedem schätzbar.

§. 14.

Der Acteur hat überhaupt, wenn er auch schon das allernothwendigste, nämlich seine Rolle der Dichtkunst und Tonkunst nach, auf dem Nagel her erzehlen könte, immer noch vieles zu beobachten.

§. 15.

Das Gesicht, der ganze Körper muß reden, nicht der Mund allein. Die Kunst der Geberden ist also dem Schauspieler von Wichtigkeit. Besitzt er diese, so ist er Meister über die Empfindungen der Zuschauer; Sind seine Geberden unnatürlich, so wird sein ganzes Spiel unerträglich. Der Schauspieler kan durch verkehrte Geberden das höchste Tragische frostig, und das feinste Comische kläglich machen. Wer diesen Theil der Kunst nicht besitzt, dem ist zu rathen, nie auf Geberden zu denken, und sich lediglich der Natur zu überlassen. Natürliche Geberden, auf welche man nicht studirt, sind allemal

nachdrücklich, wenn man nur einigermaßen empfindet, was man sagt; die Kunst soll ihnen blos den schönen Anstand geben. Wer ihnen diesen nicht geben kan, der bleibe lieber bey der ganz rohen Natur. Ist sie nicht mit Schönheit verbunden, so ist sie doch nachdrücklich; aber künstliche Geberden, deren Anlage nicht aus der Natur entstanden, sind allemal frostig. Allg. Theorie der S. K. p. 430.

§. 16.

Aus den Minen und Geberden des Redenden und Schweigenden, soll man von der Wahrheit dessen, was er sagt, schließend sich überzeugen, und einsehen, und vorhero schon wissen, was der andere darauf antworten werde.

§. 17.

Man könte mir hier einwenden: warum soll der Zuschauer jedesmal schon wissen, was er nun hören wird? Werden nicht im heftigen Affect ohnzehlige ohnprämeditirte Repliquen gegeben, und muß der dramatische Dichter nicht auch in diesem Stücke, so, wie der Tonsetzer der Natur folgen? Warum soll also der Schauspieler den Zuschauern es

zeigen,

zeigen, daß er die Antwort, die er jetzt geben wird, aus einer Rolle oder aus einem Buche gelernt hat?

Diese Regel will ich auf die Fälle beschränkt wissen, wo der Antwortende längst entschieden, was er zu versetzen oder zu antworten nöthig findet, und mit redender Mine und Gesticulation nur den Zeitpunkt, das Schlußwort seines Neben-Acteurs abwartet, da derjenige, mit dem er sich unterhält, zu reden aufhört.

§. 18.

Ein jedes muß auf seinen Mitspieler genau Achtung haben, und nicht bey der heftigsten Rede, die an ihm gerichtet ist, ohn Empfindung und Bewegung, gleich einer Bildsäule da stehn. Er muß nicht warten, bis ihm der Soufleur neu Leben einbläst, um zu antworten.

§. 19.

Die Klage über die schlechten Gedächtnisse, vielmehr über das Unvermögen zu studiren, oder wohl gar über Commodität und Faulheit der Acteurs, solte schlechterdings nicht mehr gehört werden. Sich auf den Soufleur, auf seine eigenen Erfindungen und

Witz verlassen, ist mißlich. Nicht nur seine eigene Rolle, sondern auch den Sinn der Rollen derer Personen, mit denen man zu thun hat, soll man wissen, um seine Empfindungen natürlich zeigen zu können.

§. 20.

Das Studium der Rollen, muß nicht den geringsten Anstoß leiden, damit bey gewissen Vorfallenheiten, das Abgehen vom Theater, besonders das Auftreten und Erscheinen, zur rechten Zeit geschehe. Nichts kan den Zuschauer in größere Verlegenheit setzen, und nichts kan der Wahrheit der Vorstellung mehr schaden, als wenn Personen, die da auftreten sollen, nicht zu rechter Zeit da sind. Dennoch verursacht die Unachtsamkeit der Schauspieler, ihre Beschäftigung mit fremden Dingen, ihre Unterredung mit Zuschauern auf dem Theater, daß dies dann und wann geschieht. Zum Beweis; Wenn Parthenia, indem Alceste zu ihren Admet sagt:

Auch keine Kinder,
Admet?

mit den Kindern noch nicht da wäre? man müßte sie rufen; alles wartete auf sie —

Würde

Würde denn das Bild wohl den Eindruck dann noch machen, als wenn es pünktlich ginge? Ich erinnere mich noch an ein anderes Beyspiel, welches zu einer Unanständigkeit auf dem Theater Anlaß gab, die alle gesittete Zuschauer beleidigte. In der eifersüchtigen Ehefrau wird durch Verrätherey ein junges Frauenzimmer mit einem gewissen Lord, der sie entehren will, allein gelassen. Hier mußte nun der wahre Liebhaber des Mädchens nicht weit seyn, um die Ehre seiner Geliebten zu retten; Allein, zum Unglück hatte der Acteur, der diese Rolle machte, nicht auf die Scene acht, und kam etliche Minuten später. Unterdessen mußte man den schändlichen Lord mit der Schöne ringen sehen. Ein höchst unanständiger Anblick!

§. 21.

Zu rechter Zeit, und an dem rechten Orte der Colissen muß jedes seyn, und sich auf den Punkt zu erscheinen zeigen.

§. 22.

Wer meine hier und da gemachten Anmerkungen vernünftig überlegen, anwenden

und in Ausübung bringen wird, von dessen schon jetzo geltenden Genie wird man sich mit der Zeit alles mögliche versprechen können. Wann nur der Wille, der Trieb, und kein Mangel an wahrer Fähigkeit da ist; so kan auch aus geringen und schwachen Genies was werden, geschweige aus einem mittelmäßigen und für die Zukunft mehr versprechenden.

§. 23.

Noch eine Haupt-Regel gebe ich den Acteurs und Actricen, wenn sie gefallen wollen, und wenn sie verlangen, daß der Zuschauer ihrer Action nicht müde werde.

Im Anfang eines Stücks gehe er mit Gelindigkeit, natürlichem Anstand seiner Action hervor. Da und dort, bey starken Stellen, zeige er wahre, aber noch nicht ganz gluthvolle Empfindung. Nach und nach nur, werde seine Handlung feuriger, besonders in dem zweyten Acte; endlich aber im 3ten oder in dem letzten Theil des Spiels, werde er ganz Thätigkeit, ganz feuervolle Natur; und überlasse sich ganz der Empfindung, dem Ausdruck und Ausbruche derselben. Allzupünktliche und nach den Regeln

ausstudirte Action, verliert immer neben der Natürlichen.

## §. 24.

Da ich in den vorhergehenden 15. 16. und 17. §. von der Pantomime der Acteurs gesprochen habe; so will ich noch einige gesamlete Anmerkungen darüber hersetzen. Durch das stumme Spiel oder Pantomime der handelnden Personen, sie reden und sprechen, schweigen und hören: bekommt erst die dramatische Scene des Dichters Würkung und Leben; welches der Ton, die Stellung und Bewegung des vernünftigen Schauspielers hervorbringt.

## §. 25.

In diesem Punkt wird noch, und fast auf den mehresten Theatern, immer gefehlt; und vornemlich in Scenen, wo in Gegenwart mehrerer Personen eine allein etwas lange spricht, oder wo zwey das Gespräch oder den Gesang eine Zeitlang allein fortsetzen. Insgemein ist sogar keine Natur in dem Betragen der nicht redenden Personen, daß die Täuschung, darin man etwan gewesen, plötzlich aufhört, und einen merklichen

Verdruß, den ein höchst unnatürliches und erzwungenes Wesen verursacht, zurück läßt.

§. 26.

Ein sehr allgemeiner Fehler ist es, daß die nicht redende Personen, wenn das, was die redenden sagen, sie eigentlich nicht angeht, sich in Parade hinstellen, als ob dem Zuschauer viel daran gelegen wäre, sie immer zur Aufwartung parat zu sehen. Die Natur giebt es an die Hand, daß, wenn zwey Personen für sich miteinander reden, das die andern Gegenwärtigen nicht intreßirt, diese inzwischen herumgehn, oder sonst ohne allen Zwang, und ohne alle Rücksicht auf das, was die Redenden angeht, sich der Phantasie desselben Augenblicks überlassen. Und dieses solte doch eben nicht schwer seyn. Diejenigen, die in einer solchen Scene nichts mehr zu sprechen haben, dürfen sich nur hinsetzen, wo sie wollen, oder herumgehn, oder einen andern von der Gesellschaft allein nehmen, um ihm leise etwas zu sagen. Man betrage sich auf der Bühne eben so natürlich, als wie in der Gesellschaft.

§. 27.

§. 27.

Personen, die dann und wann noch zu sprechen haben, wenn sie gleich keine Haupt-Gegenstände für den Zuschauer ausmachen, die dürfen sich nur angewöhnen, währender Zeit, da sie etwas anders thun, und ohne sichs merken zu lassen, genau auf die redenden Personen zu hören, damit sie zur rechten Zeit einfallen können.

§. 28.

Bey Scenen, wo alle gegenwärtige Personen intreßirt sind, wobey etliche bloße Zuschauer sind, oder doch eine beträchtliche Weile nichts zu sagen haben; da muß ein jeder an dem, was er hört und sieht, Antheil nehmen; und dieses muß auf eine höchst natürliche Weise geschehen. Z. E. ist es sehr natürlich, wenn eine geliebte Person in Ohnmacht sinkt, daß alle dabey gegenwärtige um sie zusammen laufen; so ist es auch oft höchst unnatürlich, daß sie währender Ohnmacht um sie herum bleiben. Der Schmerz macht viel zu unruhig, als daß man dabey lange auf einer Stelle bleiben könte. Viel natürlicher ist es, daß nach dem ersten Zu-

sammenlauf, und nachdem die Hülfe veranstaltet worden, einer sich vor Betrübniß auf einen Stuhl hinwirft, um sich seinem Schmerz zu überlassen; ein anderer langsam an dem Orte der Scene, in Traurigkeit vertieft, herum irrt; ein dritter abgesondert vor sich steht, und mit niedergesenktem Haupte, der Traurigkeit still nachhängt, oder neben der leidenden Person steht. u. s. w. Hat er etwas zu reden, so kan er es an dem Orte thun, dahin der Schmerz ihn getrieben hat. Dabey aber ist wohl zu merken, daß jede Haupt-Person dem Zuschauer im Gesicht bleibe, so viel es nur immer möglich.

§. 29.

In wichtigen Auftritten geschieht es ganz natürlich, daß die Haupt-Personen in einem etwas langen und wichtigen Stillschweigen sind. Ist ein Auftritt ganz oder zum Theil für eine Person stumm, so ist das stumme Spiel ein sehr wichtiger Theil der Kunst des Schauspielers.

§. 30.

Vor allen Dingen muß sich der Acteur in acht nehmen, daß sein Spiel die Aufmerksamkeit

samkeit auf die Haupt-Person, die jetzt spricht, nicht schwächt. Deswegen muß jede Mine, jede Geberde und Stellung gemäßiget seyn, daß sie nicht hervorsteche.

§. 31.

Stumme Personen auf dem Theater müssen sich immer erinnern, daß sie jetzt den Redenden untergeordnet sind. Sie sollen nichts gezwungenes und künstliches machen; oder lieber gar nichts, und unbeweglich zuhören. Zwang und Kunst ist unerträglich und der Täuschung entgegen. Der Zuschauer muß gar nicht gewahr werden, daß der Schauspieler auf sich selbst achtung giebt. Er muß vergessen, daß noch jemand außer ihm auf der Bühne ist. Er muß völlig so handeln, als wenn er ganz ohne Zeugen wäre. Aber vorher muß er genau nachdenken, wie weit sein Spiel den andern Personen untergeordnet sey.

§. 32.

Weder in der Declamation noch Action, weder im Gesang noch der Pantomime, muß man übertrieben werden. Aus dem Mangel des feinern und richtigen Gefühls, entspringt

alles Uebertriebene. Betrübt seyn, erfodert kein kindisches Klagen und Heulen; Zornig seyn, keine Raserey und Zerstöhrung alles dessen um sich her. Zu einer verständlichen Declamation, braucht man kein lautes Geschrey; Weinen, sey kein Geheul. Hier merken sich Sänger und Sängerinnen, daß sie die Gemüther der Zuhörer in Empfindung setzen sollen, aber nicht durch Gurgeleyen, Passagen, Trillern und andern das Gehör kützelnde Künsteleyen; sondern durch einfachen, das Herz einnehmenden Gesang, durch Natur.

§. 33.

Beyde befleißigen sich, den wahren musikalischen Vortrag zu studiren; die Kunst, wodurch ein Stück hörbar wird.

Von dem Vortrage hängt größtentheils die gute und schlechte Würkung ab, die ein Stück auf den Zuhörer macht. Mittelmäßige Sachen, können durch guten Vortrag erhoben, und gute durch schlechten verunstaltet werden.

§. 34.

Die vollkommne Darstellung des Characters in einem Stück, ist der Ausdruck

dessen.

dessen. Sowohl das Ganze als jedes Theil desselben, muß gerade in dem Ton, in dem Geist, dem Affect und in demselben Schatten und Licht, worin es der Tonsetzer gedacht und gesetzt hat, vorgetragen werden.

§. 35.

Noten, Phrasen, und musikalische Perioden fertig singen und lesen können, ist noch nicht genung; man muß auch den Sinn derselben verstehen; den Ausdruck, der in ihnen liegt, fühlen; ihre Beziehung auf einander und auf das Ganze bemerken.

§. 36.

Zur wahren Deutlichkeit des Vortrags, nach Hrn. Sulzers Meynung, gehört:

1.) Die Taktbewegung des Stücks, es sey Andante, Allegro, Presto oder Adagio &c. wohl einsehen und treffen.

2.) Daß jeder Ton rein und gut vorgetragen werde. Bey stehenden Tönen nicht wankend; in geschwinden Stücken und Läufen rund, daß jeder Ton von dem andern abgesondert gehört werde.

3.) Die Accente des Gesangs müssen fühlbar gemacht werden. Dahin gehört jeder Anfang eines Takts oder halben Takts, welche Noten allezeit mit etwas Stärke angegeben werden müssen. Auch gehören hierher die Töne, die in einer Phrase einen besondern Nachdruck haben.

4.) Die Einschnitte müssen aufs deutlichste und richtigste markirt werden. Die Einschnitte sind die Commata des Gesangs, die, wie in der Rede, durch einen kleinen Ruhepunkt fühlbar gemacht werden. Dies geschieht, wenn man entweder die letzte Note einer Phrase etwas absetzt, und die erste Note der folgenden vest wieder einsetzt; oder wenn man den Ton etwas sinken läßt, und ihn mit Anfang der neuen Phrase wieder erhebt. Hört die Phrase mit einer Pause auf, so markirt sich der Einschnitt von selbst.

5.) Man muß Takt halten. Nichts ist dem Zuhörer zuwider, als ein unregelmäßiger Gang des Takts.

6.) Gehörige Anwendung der Stärke und Schwäche des Tons. Denn, ein geschickter

schickter Sänger kan uns oft durch einen einzigen ausgehaltenen Ton, bloß durch das allmählige Ab= und Zunehmen seiner Stärke und Schwäche, Thränen aus den Augen pressen; und wir werden hingerissen, wenn er jeder Periode, jedem Satz und jeder Note desselben, durch die richtigsten Schattirungen des Piano und Forte, sein eigenes Licht und Schatten giebt, wodurch Wahrheit und Leben auf alles verbreitet wird.

# Siebendes Kapitel.

## Vom Orchester.

§. 1.

Alle Virtuosen und Tonkünstler im Orchester dependiren vom Capellmeister, Concertmeister, oder ersten Violinisten; besonders von dem, der die Oper gesetzt oder geschrieben hat.

§. 2.

Alle vorgeschriebenen Forte und Piano, soll ein jeder wohl und pünktlich halten, und auf die Verstärkung oder allmählige Schwächung des Tons wohl merken.

§. 3.

Der erste Geiger soll nie die Tempos ändern, noch in das Accompagnement was nein hazelliren; sondern, sanft begleitend, voller Aufmerksamkeit auf den Sänger, soll sein Vortrag seyn. Besonders soll er auf richtiges Einstimmen aller Instrumente sehen, und dieses hauptsächlich nach dem Flügel und Blase-Instrumenten.

§. 4.

Der Cembalist, wie der Violoncellist, greife dem Sänger im Recitative niemals vor, sondern lasse solchen erst ausreden; dann gebe er den schliessenden und ferner präparirenden Accord an. Beyde müssen hier dem Sänger pünktlich nachlesen, wenn sie lesen können, und sich nach den Noten und Worten dessen richten. Besonders accompagnier oder begleite der Violoncellist den Bassisten und Tenoristen nie in der hohen Octave.

§. 5.

Die Hoboisten, Flötisten, Fagottisten und Waldhornisten müssen wohl auf ihre Instrumente, welche immer, wenn sie geblasen und warm werden, wachsen, und in die Höhe gehn, achtung geben, und sich mit andern Röhren, Mittelstücken, Aufsätzen, oder Moderirung des Windes und Hauchs, der ganz reinen Harmonie gemäß, zu helfen suchen; damit immer wahre Intonation oder Uebereinstimmung durch das ganze Stück hindurch herrsche. Denn, wo diese in einem Orchester fehlt, ist die größte Disharmonie und unverzeihliche Ignoranz zu Hause.

§. 6.

Eh' eine Oper angeht, soll sich niemand auf seinem Instrumente mit Laufern, Trillern, musikalischen Kleinigkeiten oder Narrenspossen hören lassen. Diesen Unfug und Uebelstand habe ich in manchen großen und kleinen Capellen oder Orchestern angetroffen.

§. 7.

Wenn in einer Capelle, oder in einem Orchester, wahre und gründliche Musici sind, welche ihrem Metiè und dadurch ihrem Hofe Ehre machen, gleich sich selbst; wenn sie im Ganzen arbeiten; oder, wenn sie sich mit Solos, Concerten rc. hören lassen, und deshalb Bewunderung und Lob verdienen; so ist es nothwendig, daß Sie sich solches Lobes auch erhalten. Was ich hiermit sagen will, soll gleich im folgenden erläutert werden.

§. 8.

Ein Orchester ist völlig zum Dienst bereit, und fertig auf den ersten Wink ihres Directers, Capell- oder Concertmeisters die musikalische Academie, das Concert, oder die Oper zu eröfnen und anzufangen. Ein

jeder

jeder Instrumentalist muß der reinen und pünktlichen Uebereinstimmung seines Instruments mit dem andern gewiß seyn. Niemand wagt es, um nicht einen Uebelstand zu erwecken, mit Künsteleyen, Laufern, Trillern, die Zuhörer in ihrer großen Erwartung des Ganzen zu stöhren; sondern, sie brechen, auf den Wink ihres Führers, alle auf einmal los.

Welch ein entsetzlicher Uebelstand ist es, und welche schlechte eingerissene Gewohnheit, wenn vorher, alle etwas bedeutende Geiger und übrige Instrumentalisten, der eine aus D𝄪, der andere aus Ab, der dritte aus as, dis &c. &c. spielt, und sich hören läßt, fantasirt und präambulirt, und alle zusammen einen Mischmasch der allerentsetzlichsten Disharmonie verursachen!

## §. 9.

Wäre es nicht toll und rasend, und wider allen Verstand, wider alle Klugheit des Krieges, einen Anführer samt seinen Trupp oder Chor Soldaten zu sehen, welche da stehen solten geschlossen, einmüthig auf den ersten Wink ihres Führers oder Ober-Befehls-

habers eine große That auszuführen; und jeder Einzelne wolte sich einstweilen aus seinem Gliede entfernen, der eine da, der andere dort, seinen Muth zu zeigen? Welch eine Unordnung, die dem ganzen Chor nachtheilig seyn und werden könte!

Diesen Gedanken wende man auf ein Orchester an, wo die schöne Mode eingerissen ist, daß ein jeder einstweilen kurz zuvor, ehe die Synfonie angeht, auf seinem Instrumente auf und ab hazellirt.

§. 10.

Die Ursache eines solchen musikalischen Unfugs zu erfahren, ist ganz leicht, und rührt hauptsächlich aus folgenden Gründen her.

Erstlich: Der große Herr, der solche Virtuosen hat, ist nicht Liebhaber, Kenner oder Verehrer genung von der göttlichen Tonkunst; sonst würde er sein Gehör nicht so martern, und die erste aller Künste verunehren lassen.

Zweytens: Solche musikalische Gaukler und Luftspringer wollen immer, wie der Hans Wurst auf dem Theater, aller

ler Augen und Ohren an sich ziehen; und haben

Drittens, zu wenig Ehrerbietung für ihren Herrn, der ihnen Brod giebt, und für ihre Directeurs, und für ihr großes Metiē.

Viertens: Weil keine Sänger und Sängerinnen gehalten werden; mithin wird nicht auf Gesang, um zu rühren, gesehen, sondern nur auf Lauffer, Sprünge und Musikalische Narrenspossen zu allen Zeiten gedacht, um bey dem Musikalischen Pöbel Bewunderung und Erstaunen zu erregen.

Fünftens: Selten bekümmern sich die Hrn. Virtuosen einer Capelle um den Ruhm des Ganzen, in der gemeinschaftlichen Ausübung; jeder will vorzüglich allein bemerkt seyn, wozu ihm die Eigenliebe, der Hochmuth, Stolz, und die Geringschätzung gegen andere verleitet.

§. 11.

Bey diesem Gedanken kan man fragen: Woher es komme, daß das Betragen der

mehresten Virtuosen gegen ihres Gleichen, Einheimische und Fremde, In- und Ausländer, niemals einerley, nie wahrhaft, niemals seinen Empfindungen gemäß ist? Wie schon gesagt: Eigenliebe, Stolz, Geringschätzung sind der Grund davon.

## §. 12.

Ein solcher Tonkünstler zeiget sich niemals, oder doch selten, gleich dem vernünftigen Liebhaber und Kenner. Wenn dieser bey Bemerkung und Hörung der Kunst eines rechtschaffnen Mannes ganz Ohr und Auge ist, ganz Empfindung wird; so herrscht hingegen in der störrischen Brust des andern, der doch vermöge der schärfern Kenntniß seiner Kunst mehr empfinden solte, unumschränkte Eigenliebe, wo doch wahres Vergnügen Platz haben müßte. Von dieser Eigenliebe, hängt nun sein ganzes Betragen ab, welches er in drey Hauptfällen merklich äußert.

Erstlich: Die erhabne Größe eines ihm übertreffenden Meisters, sind ihm verdrießlich, und schaffen Neid in seiner Brust.

Zweytens: Die dennoch guten Eigenschaften eines ihm gleichen und starken Genies, bezahlt er mit einer lächelnden und höhnischen Gleichgültigkeit.

Drittens: Dem Mittelmäßigen oder Geringern und noch Schwachen, läßt er Verachtung, wohl gar Verspottung sehen.

§. 13.

O! wenn doch alle Virtuosen, alle Tonkünstler gegen sich und gegen andere edel denken wolten und lernten! Der Virtuos, und wenn er auch noch so groß ist, steigt unvermerkt durch seine Leidenschaft getrieben, von seiner moralischen Größe herab. Kleine Geister straucheln in diesem Punkte bey allen Gelegenheiten; wahre große Genies aber selten, doch nur äußerlich selten.

§. 14.

Hier kan man noch fragen: Woher es komme, daß bis jetzt noch so viele unserer Tonkünstler so wenig sanfte Empfindungen in ihrer Musik sowohl, als in ihren Sitten äußern? Die Ursache liegt wirklich, theils in der

Erziehung und in der Art, die Musik zu erlernen, theils in den verkehrten Begriffen, die öfters der Musikus sowohl als der Liebhaber von dieser Wissenschaft überhaupt heget. In Ansehung des ersten wäre zu wünschen, daß nur diejenigen die Musik zu ihrem Hauptwerke zu machen angehalten würden, die von der Natur mit einer zärtlichen und empfindungsvollen Seele begabt wären; die besondere Lust zu dieser Kunst und eine gewisse Ehrbegierde, sich darinnen hervor zu thun, bey sich fühlten, damit sie sich nicht abschrekken liessen, außer denjenigen Theil der Musik, es sey eine Stimme, ein Instrument, oder die Setzkunst selbst, wozu sie nemlich das meiste Geschicke bezeigten, auch die andern damit verwandten Wissenschaften gründlich zu erlernen; und gewiß glaubten, daß so wie einem jeden wohlgesitteten Menschen, also auch besonders einem Tonkünstler zu Bildung seiner Seele eine vernünftige Philosophie und gesunde Moral nöthig sey, um so vielmehr, da uns das Alterthum lehrt, daß die größten Tonkünstler auch zugleich die größten Weltweisen gewesen sind.

Wenn bey der Erziehung eines zur Tonkunst bestimmten Menschen obige Stücke beobachtet würden, so deucht mich, daß hernach die verkehrten Begriffe von der Musik, als eine natürliche Folge von gegentheils übel angestellten Lehrjahren von selbst wegfallen würden. In welcher Schule mögen also wohl diejenigen gelernt haben, die ihr ganz Verdienst darin setzen, daß sie in ihren Stücken nur die groben Fehler der Setzkunst vermeiden, sich übrigens um nichts weniger, als um Ordnung, Deutlichkeit, Natur und Empfindung bekümmern, dem ohngeacht aber so viel Stolz in ihren Sitten als Unwissenheit in ihren Stücken verrathen; die ihren Tönen weder Seele noch Sprache einflößen, sondern ihre Zuhörer mit mechanischer Fertigkeit ihrer Hälse und Instrumente martern; die — doch ich schliesse; und verweise meine Leser zu den kommenden Paragraphen.

§. 15.

Was ich noch weiter hier sagen könte und solte, kan nachgelesen werden in meinen Fragmenten, die bessere Aufnahme der Musik in Deutschland betreffend. Gotha bey Mevius, 1767. Nun bey Hrn. Ettinger.

# Achtes Kapitel,

## Vom Principal und Directeur der Schaubühne.

---

§. 1.

Ein Impressario, Herr oder Führer eines Trupps soll mehr wissen, als Geld einnehmen und Leute schlecht zu bezahlen. Musik, Poesie, Malerey, und alles was zur Decoration gehört, muß er verstehen, oder doch zu beurtheilen wissen.

§. 2.

Alle seine Personen, deren Stärke und Schwäche bey Austheilung der Rollen muß er kennen; jedem nach Verdienst, und nicht vorzüglich schöne Gesichterchen, bezahlen; darauf sehen, daß moralisches Leben und Eintracht im Ganzen unter ihnen herrsche.

§. 3.

Bey Austheilung der Rollen, soll er erforschen, zu welch einem Charakter dieses und jenes Subject sich vorzüglich schicke. Und,

nach=

nachdem er freundschaftlich sich mit einigen seiner Acteurs, die Kenntniß haben, die pünktlich ihr Metiè kennen, darüber besprochen; so theile er die Rollen erst aus.

## §. 4.

In diesem Stück hängt von einem Directeur sehr vieles ab. Er kan eine Person erheben, und zu Boden werfen. Er kan machen, daß sie gefällt, und nicht gefällt. Ja, er kan junge Genies gut werden, und auch verderben sehen, durch zu viel und zu wenig Achtung gegen dieselben.

## §. 5.

Einem Anfänger oder jungen Genie Hauptrollen, die voller Affect sind, zu geben, ehe sie ausgebildet, ehe sie sich mit allen Arten des Affects bekannt gemacht haben; ist ein Verderben für sie. Das Entstehen, den Fortgang, die sich zeigende Größe der Leidenschaften samt ihrem ganzen Umfange, müssen sie erst kennen lernen; und dann sollen sie erst zur Vorstellung, zur Schilderung einer und der andern größern und Haupt-Rollen gelassen werden; denn, bey und mit

den Nebenrollen macht man sich erst die gemeinen Regeln der Schauspielkunst, und so nach und nach, von Grad zu Grad deren Erfolg bekannt und eigen.

§. 6.

Hauptsächlich aber soll man nicht zulassen, daß Acteurs oder Actricen, die schon einmal ihre bestimmten Rollen haben, sich dadurch schon Ruhm und Ehre erworben, und deren Verdienst in ihrer eigenen Sphäre vestgestellt ist, in andern Rollen glänzen wollen, zu welcher sie nicht geschickt sind. Dadurch verhindern sie sich nur, und man verhindert es zulassend mit, den Grad der Vollkommenheit in jener zu erreichen, für welche sie die Natur geschaffen.

§. 7.

Die Wahl der Kleidung, die Decoration, Illumination, die ganze Einrichtung der Bühne, hängt von dem Stück, von der Oper ab, die da soll vorgestellt werden, und nicht von dem intreßirten Beutel, oder eigener Laune des Directeurs. Man suche soviel als möglich solches zu veranstalten, wenn es

auch nicht prächtig, so soll es doch jeder Person und ihrem National-Character gemäß in die Augen fallen. Etwas disharmonisches und widersprechendes in der Kleidung, sowohl der agirenden und recitirenden Personen, als auch der Statisten zu erblicken, ist ein belachenswürdiger oder kläglicher Uebelstand.

## §. 8.

Zu dieser Anmerkung paßt des Grafen Algarotti Meynung. Er sagt: Verlangt man gleich nicht von unsern Opern-Schneidern, daß sie die Kleidungen genau à l'antique nach der Vorschrift des Ferrarius zuschneiden sollen, so dürfen sie sich doch auch nicht die Freyheit herausnehmen, dem Gefolge des Eneas holländische Matrosenmützen und Beinkleider zu geben. Die Kleider schön und doch den Sitten getreu zu machen, würde ein Giulio Romano oder ein Triboli erfodert werden; diese Meister zeigten ihre Kunst auch darin. Wenigstens aber ist nöthig, daß der Directeur der Kleiderkammer diesen gelehrten Künstlern Gehör gäbe.

Was

Was der Autor hiervon noch ferner allgemein gutes sagt, lese man noch bey ihm selber nach.

§. 9.

Die Kleidung der Personen ist zum Eindruck von Wichtigkeit; und es ist sehr ungereimt, wenn man dabey bloß auf eine dumme Blendung des Auges sieht. Bloß auf den zu machenden Ausdruck muß man sehen bey der Wahl der Opernkleidung, und nicht auf bloße Pracht und strotzenden Prunk, wie gemeiniglich bishierher geschehen.

§. 10.

Die Wahl der Kleidung bey den Acteurs und Actricen, Tänzern, soll auch nicht den geringsten Anlaß geben, daß das allerverschämteste junge Mädchen roth werde. Auszischens, bestrafenswerth ist der Schauspieler, der es wagt, und der es zuläßt, durch dis oder jens die guten Sitten, auch nur durch die geringste Mine zu beleidigen, geschweige durch den Anzug.

§. 11.

Die Wahl der Personen, wie schon erwehnt, zu einer Vorstellung, sey nach der Natur;

Natur; damit man nicht ausgelacht, oder als dumm betrachtet werde, wenn die Mutter-Rolle einem Frauenzimmer von 18, und die Rolle ihrer Tochter oder ihres Sohns, Personen von 40 oder mehrern Jahren, gegeben würde. Eine solche Austheilung der Rollen ist widersinnig; so, wie diese abgeschmackt, und Haß und Neid erweckend ist, nur den schönen und Lieblings-Actricen, gute und prächtige Kleider zu geben.

§. 12.

Die Schicklichkeit der Kleidung erfodert mehr Nachdenken, als ihre Schönheit. Der Schauspieler muß hier mit Geschmack und Ueberlegung zu werke gehn, damit nichts anstößliches oder unschickliches entstehe, und damit die Bekleidung der Personen, die uns vors Gesicht gebracht werden sollen, dem üblichen und dem Gebrauch der Zeiten gemäß sey. Sie kan schön, muß aber vorzüglich schicklich seyn.

§. 13.

Kleidung, Kopfputz, die die natürliche Schönheit der menschlichen Gestalt, verstellt, wenn es nicht das Uebliche der Nation erfo-

dert,

dert, ist zu verwerfen. Ungereimte Kleidungen, können wohl in der lustigen Oper angebracht werden; aber doch auch mit Ueberlegung, um nicht in das Abgeschmackte, und für das Auge des Zuschauers beleidigende zu verfallen.

§. 14.

Was anlangt die großen Schleppen, welche gemeiniglich Königinnen und Prinzeßinnen auf dem Theater haben; diese, solten gar abgeschaft werden. Denn, sie belästigen nur die handelnden Personen, und sind ihnen in starken affectvollen Rollen nur beschwerlich und hinderlich, weil sie so sehr an ihre Schleppe beym Auf- und Abgehen, um nicht hängen zu bleiben in den Colissen, denken müßen, wie an ihre Rolle, oder gelernte Partie. Und wird die Schleppe von einem Pagen getragen; so sieht es sehr lustig aus, wenn der hinter der Dame, welche starke Bewegung mit dem Körper macht, oder mit starken Schritten auf- und abgeht, gleiche Bewegung und Lauferey machen muß, daß das Kleid nicht in Unordnung kommt, und daß er nichts von den Geheimnissen der Prinzessin verliert.

§. 15.

Zu den üblen Gewohnheiten, gehört noch dieses, um Pracht und Staat zu machen auf dem Theater: Die Wachen der Fürsten mit bis in das innerste ihrer Zimmer gehen zu lassen, um die geheimsten Unterredungen mit anzuhören.

§. 16.

Unschicklich ist es, Personen vom Stande, frühe, da sie kaum aus dem Bette aufgestanden, oder da solche in selbigen von Mördern überfallen worden, und sie entflohen, in völlig feyerlichem Staat zu erblicken. Die Schauspieler sollen bedenken, daß dergleichen Ungereimtheiten die Täuschung völlig aufheben, und dem feinern Theil ihrer Zuschauer so anstößig sind, daß die ganze Würkung, die ein Drama haben solte, dadurch völlig gehemmt wird.

§. 17.

Schwangere Frauenzimmer sollen so viel als nur möglich von dem Theater weggelassen werden. Denn, es ist Uebelstand eine schwangere Prinzessin, oder im Begriff sich zu vermählende Fräulein, Jungfer und Kammermädchen zu sehen. Eine, vielleicht geschwächte schwangere Person, auf der Bühne, mit

dem

dem Charakter der Tugendhaften zu erblikken, ist anstößlich.

§. 18.

Man suche also, alles, was dem Theater schaden könnte, was unschicklich, und wie schon gesagt, widersinnig, abzustellen und abzuschaffen, und behalte nur das bey, was gute Würkung thun kan.

§. 19.

Zum Beschluß dieses Kapitels sage ich noch folgendes: Die unnöthigen Rangstreitigkeiten der Schauspieler, die sie zuweilen unter sich haben; bald diese Rolle lieber als jene machen zu wollen; mit diesem und jenem nicht singen, recitiren und agiren wollen; der diesem, diese jener nicht nachstehen und nachgehen wollen; müssen und sollen absolut nicht gelitten werden. Ist es wohl recht, daß, diesem unfreundschaftlichen Betragen halber, dieses Eigensinns wegen das Publikum darunter leide, daß manches Stück nicht recht gespielt, aufgeführt und vorgestellt wird? Ein Directeur, Impressario, Principal, der solches duldet, hat gewiß den meisten Schaden davon.

Neun-

# Neuntes Kapitel.

## Von den Decorations-Malern und Maschinen-Meistern.

§. 1.

Maler fürs Theater, Maschinisten, Architecte, müssen Zeichenkunst, nach der Natur, Schatten und Licht, und die perspectivische Baukunst hier außerordentlich verstehen. Jede Vorstellung des Theaters muß im Ganzen übereinstimmend seyn; und einen, aufs höchste zwey, Gesichtspunkte haben.

§. 2.

Der schon öfters angeführte Algarotti verlangt, daß unsere Theater-Maler einem SanGallo oder Peruzzi folgen mögten, damit auf unsern Theatern der Tempel eines Jupiters oder Kriegs-Gottes nicht der Kirche mancher Klöster ähnlich sehen, ein öffentlicher Platz in Carthago nicht mit alt Gothischen Gebäuden umgeben, und kurz, in der Decoration das Malerische mit Anstand und dem Ueblichen vereinigt seyn möge. Die

Decoration ziehet in der Oper vor allen andern vorzüglich und zuerst die Augen auf sich. Sie bestimmt den Ort der Handlung und macht einen Theil der Bezauberung aus, wodurch der Zuschauer nach Egypten, nach Griechenland, nach Troja, nach Mexico, in die Eliseischen Felder oder auf den Olymp gebracht wird. Nöthig ist es, daß die Fantasie des Malers durch Gelehrsamkeit und Verstand geleitet werde. Das Lesen und der Umgang mit Kennern des Alterthums können ihm hierin behülflich seyn; aber, an wem anders solte und könte er sich wohl vorzüglich halten, als an den Dichter der Oper selbst? Der Dichter hat das Ganze erdacht, und solte nichts vernachläßiget haben, was seine Handlung verschönern und wahrscheinlich machen könte.

§. 3.

Die Veränderungen der Scenen, müssen auf den Wink zusammen gehen. Der Horizont sey nicht zu enge, desgleichen die Scenen, und man schone keine Lichter, um solche gehörig zu erleuchten.

§. 4.

Säle, Gefängnisse, Stuben und Kammern müssen niemals ohne Thüren und Fenster seyn. Ist es nicht lächerlich, keine Thür, und doch den Sänger oder Acteur ein- und ausgehen sehen? Keine Fenster bemerken, und doch alles erleuchtet erblicken! Glaubt man etwan, der Acteur brauche kein Licht, weil er ja seine Rolle auswendig wisse?

§. 5.

Bey den Veränderungen von einem Meere, von Feldern, Gebürgen, Felsenstücken, unterirrdischen Höhlen ꝛc. müssen die Scenen nicht verstellt werden. Grasbänke, Felsenstücke, um darauf zu sitzen, oder zu ruhen, müßen nicht von Pagen oder Theater-Dienern erst gebracht werden, wenn die Veränderung der Scene schon geschehen.

§. 6.

Die Illumination, Erleuchtung des Theaters, der Scenen, des Horizonts, der Luft muß ein Haupt-Gegenstand für den Decorateur, muß sein Haupt-Augenmerk seyn. Ist es nicht widersinnig, Häuser, Straßen, Fel-

der, ganze Gegenden zu sehen; mit einer Luft oder Himmel bedeckt, der den Himmel der Nacht gleicht; ob es gleich der Handlung nach, heller Mittag manchmal ist?

§. 7.

Hauptsächlich müssen die Scenen, die Perspective und Malereyen des Theaters mit der Vorstellung des Stücks der Oper übereinstimmen. Die Statuen müssen ganz nach dem Sinn der Anatomie seyn; Häuser und Palläste, Thüren, Fenster, ihre abgemessene Größe und Proportion mit den Personen haben. In Stücken des Alterthums, sey Verhältniß mit ihrer Zeit, und dem damals gewöhnlichen und gebräuchlichen; und man ziere die Säle der Alten nicht aus, mit Musketen und Kanonen.

§. 8.

Die Einrichtung der Bühne, und das, was zum Aeußerlichen des Auftritts der Personen gehört, ist bey jedem Schauspiel von Wichtigkeit, vornehmlich bey der Oper. Wie überhaupt bey allen Gegenständen der Empfindung die Einbildung das meiste thut, so

kan

kan eine mittelmäßige Oper durch geschickte Veranstaltung des Aeußerlichen der Vorstellung gut, und eine fürtrefliche, durch Vernachläßigung derselben, schlecht werden. Z. E. Eine feyerliche Stille; Eine Scene, die finster und traurig, oder prächtig und herrlich ist; der Auftritt der Personen, deren Stellung, Anzug und alles, was zum Aeußerlichen gehört, mit jenem Character der Scene übereinkommt. — Dieses zusammengenommen, würket in den Gemüthern der Zuschauer eine so starke Spannung zur Leidenschaft, daß nur noch ein geringer Stoß hinzukommen darf, um ihren vollen Ausbruch zu würken. Die Gemüther sind zum Voraus so erhitzt, daß nun ein kleiner Funken alles darin in volle Flammen setzt.

## §. 9.

Wer dieses recht bedenkt, wird leicht begreifen, daß kein Werk der Kunst, der Oper, an Lebhaftigkeit der Würkung gleich kommen könne. Aug und Ohr, und Einbildungskraft, alle Spannfedern der Leidenschaften werden dazu gleich ins Spiel gesetzt. Darum ist es von großer Wichtigkeit, daß die

äußerlichen Zurüstungen, von denen so sehr viel abhängt, mit ernstlicher Ueberlegung veranstaltet werden.

§. 10.

Der Decorateur, oder der Baumeister der Schaubühne, muß ein Mann von sichern Geschmack seyn, und bey jeder veränderten Scene genau überlegen, wohin der Dichter zielt. Dann muß er mit Beybehaltung des Ueblichen, des Costume, alles so einrichten, daß das Auge zum Voraus auf das, was das Ohr zu vernehmen hat, vorbereitet werde.

§. 11.

Die Scenen der Natur und die Aussichten, welche die Baukunst dem Auge zu verschaffen im Stande ist, können jede leidenschaftliche Stimmung annehmen.

§. 12.

Eine Gegend, oder eine Aussicht, kan uns vergnügt, fröhlich, zärtlich, traurig, melancholisch und furchtsam machen; und eben dieses kan durch Gebäude und durch innere Einrichtung der Zimmer bewürkt werden.

Also

Also kan der Baumeister und Decorateur, der Maler dem Dichter überall vorkommen, um ihm den Eingang in die Herzen zu erleichtern. Aber, er muß sich genau an die Bahn halten, der der Dichter folgt: nichts Unbedeutendes, zum bloßen Kützel des Auges; vielweniger etwas Ueberraschendes, das dem herrschenden Ton der Empfindung widerspricht, anbringen.

§. 13.

Zu diesem Kapitel könte ich noch drey, vier Seiten aus dem Algarotti anführen; ich ersuche aber meine Leser, sich dieses Buch selbst anzuschaffen, und sich die daselbst befindlichen Bemerkungen zu Nutze zu machen.

# Zehndes Kapitel.

## Vom Ballet und Tänzern.

§. 1.

Dieses ist keineswegs mein Fach, um darüber zu schreiben. Einem Deutschen Noverre, welcher Meister seiner Kunst ist, habe ich nichts zu sagen. Er weiß, daß in den Balletten, die Pantomime wahren und natürlichen Ausdruck erfordere. Plan, Musik, ausgearbeitete Tanzkunst sind in seiner Gewalt, um für den Geist und den Verstand der Zuschauer unterhaltend zu werden. Er weiß Leidenschaften zu erregen, und eine Geschichte gleichsam Choroaraphisch-dramatisch sinnlich zu machen. Alle mitarbeitende Personen eines Ballets, Haupt- oder Solo-Tänzer und Tänzerinnen, samt den Figuranten, führen mit der größten Genauigkeit ein Ganzes aus, und stellen lebendige Gemälde vor.

§. 2.

Was den hohen pantomimischen Tanz anlangt, so preise ich jedem Balletmeister,

des Monſ. *Noverre* Lettres ſur la Danſe, vorzüglich an, in welchen Briefen er die Theorie dieſer Tänze mit vieler Gründlichkeit entworfen hat. Dieſe Briefe und ſeine verſchiedenen Entwürfe von ſeinen in Wien aufgeführten pantomimiſchen Balletten, ſind nicht genung zu empfehlen. Ferner kan hierüber in Hrn. Sulzers Theorie der ſchönen Künſte pag. 1141 ſehr vieles und gutes nachgeleſen werden.

§. 3.

Hier und da auf unſern ſtehenden, mehr noch auf den hin- und herziehenden Theatern, iſt das Ballet, in ſich ſelbſt betrachtet, vom Anfang bis zum Ende nichts, als ein immerwährendes und unendliches Kapriolenſchneiden, ein unanſtändiges und oft unzüchtiges Hüpfen, das keines wohlgezogenen Menſchens Beyfall haben ſolte, eine ewige Monotonie, weniger Pas, und noch wenigerer Figuren.

§. 4.

Nach einem unförmlichen und wunderlichen Concert pflegen ſich immer ein Paar vom großen Haufen abzuſondern; einer nimt den andern einen Blumenſtrauß, oder ſpielt

ihm sonst einen Possen; sie erzürnen sich; sie vertragen sich wieder, fordern einander zum Tanz auf; und dann geht es an ein Hüpfen und Springen ohn Ende. Auf die kleinen folgt manchmal ein grösseres Paar, bis sich endlich die Haupt-Tänzer sehn lassen, und wie jene ein Duettchen weg machen. Der Beschluß ist dann wieder ein Concert, das dem ersten bis auf ein Haar ähnlich ist.

§. 5.

Man findet bey manchen unserer Tänzer und Tänzerinnen oft Grazie und Stärke beysammen, einen leichten Arm, einen schnellen Fuß, und Leichtigkeit in allen Bewegungen, ohne welche der Tanz auch dem Zuschauer sauer wird. Aber dies ist nur der Stoff, oder die Materie so zusagen, woraus etwas werden kan. Die Composition und Form ist etwas ganz anderes.

§. 6.

Der Tanz muß eine Nachahmung seyn, die sich vermittelst musikalischer Bewegungen des Körpers Eigenschaften und Affecte der Seele bildet; sie muß dem Auge reden, und

durch

durch die Handlung malen. Auch das Ballet muß sein Exordium, seinen Knoten, und Entwickelung haben; es muß eine kräftige Nachbildung einer Handlung seyn.

§. 7.

Im Komischen und Grotesken haben wir würklich Stücke, die alles Beyfalls werth sind, und Tänzer, die redende Hände und Füsse haben, und vom Bathyll vielleicht so weit nicht entfernt seyn mögen. Aber, wo bleibt der Ernsthafte, der Heroische Tanz? Solten wir von der Natur nicht eben so viel Fähigkeit darzu erhalten haben als die Franzosen und Italiäner? Auch uns ist die Kunst der Chorographie da, sie zu studiren, und uns in solcher vollkommen zu machen.

§ 8.

Darauf hat ein Balletmeister hauptsächlich zu sehen, daß seine Chorographisch-Dramatische Erfindung nicht mit dem vorhergegangenen musikalisch lyrischen Dramate streite. Aber wie oft geschieht das? In unsern Tagen geschiehts, daß es nie ein Theil des Drama ist, und nie zur Handlung gehört.

§. 9.

§. 9.

Ist es nicht widersinnig; wenn die Handlung der Oper in Griechenland ist, so ist das Ballet in Ungarn oder Frankreich, oder sonst wo! Ist die Oper ernsthaft, so ist oftermalen das Ballet lustig. Nichts unzusammenhängenders läßt sich denken; nichts geht mehr per saltum, und nichts streitet mehr gegen das Gesetz der Continuität, ein Gesetz das heilig ist in der Natur, und welches ihrer Nachahmerin, der Kunst, eben so heilig seyn solte.

§. 10.

Man braucht heut zu Tage nur ein Ballet, in Absicht auf die Pas und Sprünge, dann der Lieblings-Figuren eines Balletmeisters gesehen zu haben; so hat man sie alle gesehen. Die Kleider der Tänzer, die Scenen verändern sich nur; die Pas aber und die Figuren, kurz, der Charakter der Ballette niemals.

§. 11.

Nur noch ein paar Fragen will ich thun an die Herrn Ballet-Meisters unserer kleinen und fliegenden Theater-Gesellschaften.

Erstlich:

Erstlich: Ist es jemals erlaubt gewesen, eine angefangene Pantomime schlecht oder wohl gar nicht auszuführen? Ist es nicht lächerlich, einem Ballet einen Namen zu geben, und in der Vorstellung desselben nicht das Geringste zu finden, welches mit dem Titel übereinkömmt? Durch Hüpfen und Springen verstehen wir nichts, aber wohl durch Ausdruck, Rede und Sprache, oder Erzehlung der Geberden-Sprache mit der Tanzkunst verbunden.

Zweytens: Ist es nicht widersinnig, etwas vorzustellen, daß der alltäglichen Erfahrung und der Natur zuwider? Zaubereyen, oder Feen-Historien rechne ich nicht hierher. Die Historie oder das Programme eines Ballets, welches in keine Acte abgetheilt ist; muß von Anfang bis zum Ende, ununterbrochen fort handeln.

Drittens: Ist es erlaubt, daß ein Figurant den Schritt, jener einen andern, ein dritter wieder was anders,

oder

oder wohl gar Sprünge macht? Springen ist sehr weit vom Tanz entfernt. Wo bleibt die harmonische Stellung in allen Figuren des Concerts alsdann? Wo bleibt das Geometrische? Wo, die Chorographische Symetrie?

§. 12.

Die Wahl der Musik für die Ballets muß immer nach dem musikalischen National-Charakter der Personen seyn, welche in der Pantomime oder Tanze auftreten. Durchgängig muß die Tonkunst der Pantomime, der Bewegung, der Gesticulation der Tänzer angemessen seyn, und ihre Sprache wie ihre Bilder und Figuren mit Leben begaben, und sie durch das Ohr dem Auge des Zuschauers verständlich machen.

§. 13.

Jede Haupt-Nation nicht nur, sondern auch einer jeden ihre Provinzen haben ihre eigene Musik, National- und Lieblings-Tänze. So tanzt der Ungar anders als der Pohle; der Franzose anders als der Engeländer;

der

der Kosack anders, wie der Deutsche. Und dieser, als Deutscher, unterscheidet sich wieder von diesen und jenen Provinzialen. Der Tyroler tanzt schon anders, als der Sachse; der Schwabe, schwenkt und dreht sich nicht wie der Thüringer; der Altenburger, wieder anders als der Westphälinger. Und so hat jede Nation ihr Charakteristisches, der Lappländer, wie der Hottentotte. Diese zusammengenommen können ja unmöglich nach einer Melodie tanzen. Den Pohlen eine Menuet tanzen zu lassen, den Franzosen Pohlnisch, den Kosacken Englisch, den Neger-Sclaven deutsch, ist eben so lächerlich anzusehen, als den Bauren aus der Schweitz in der Chaconne.

## §. 14.

Ein Balletmeister bekümmere sich also hauptsächlich um solche Musik, die National und Historisch passend für seine erfundene Stücke sind. Versteht er selbst Tonkunst, so gebe er seinen Gedanken einem geschickten Tonsetzer an, und bestimme ihm zu jedem Pas, zu jeder Pantomime den musikalischen Ausdruck. Der Tonsetzer muß

hier

hier absolut dem verständigern Ballet-Meister, in Ansehung seiner Erfindung und vorhabenden Ausführung, folgen. Besonders rathe ich ihm, sich Mühe zu geben, um, einige Ballette von Deller, der in Ludwigsburg war, und von Starzer aus Wien, habhaft zu werden; aus deren beyden redenden und malenden Compositionen für den Tanz, er genug zu lernen Gelegenheit haben wird.

# Elftes Kapitel.

## Beurtheilung eines Ernsthaften Singe-Schauspiels *).

Die Opera Alceste von dem Hrn. Hofrath Wieland, die melodische Bearbeitung derselben durch Hrn. Kapellmeister Schweizer, ihre Vorstellung auf dem Hoftheater zu Weimar, habe ich zu sehen und zu hören das Glück gehabt.

Nach einer, mit der ernsthaften Handlung übereinstimmenden Anfangs-Musik, nicht einer wie sonst gewöhnlich rauschenden Symphonie, sondern mit gutem Vorbedacht und mit Ueberlegung gesetzten Overtur, öfnete sich das Theater zum

## Ersten Aufzuge.

Es erschien Alceste, ein wohlgemachtes schlankes Geschöpf. Anstand und Würde in ihren

*) Diese Gedanken sind vor 3 Jahren das erstemal herausgekommen, und fast nicht mehr zu haben. Sie waren dem Chur-Pfälzischen Cammerherrn, Freyherrn von Dalberg geweiht.

ihrem Betragen, ohne auf ihre wohl ausgewählte Kleidung zu sehen, war ihrem Characters gemäß.

Der Ton ihrer ungekünstelten runden Stimme, war meinem Ohr' und Herzen Natur. Ihre Declamation war verständlich, und ihr erlernter Gesang deutlicher Ausdruck. Ihr eigenes Bewußtseyn ihrer Schwäche in der Tonkunst, ließ dann und wann etwas Schüchternheit merken, welche aber ihrer Handlung mehr Schwung gab, da sie immer drohende Gefahren vor sich sahe *).

Die erste Aria,

Zwischen Angst und zwischen Hoffen ꝛc.

ist von Ihr gut gesungen und agirt worden. Hier macht der Hr. Schweizer den Anfang, wie in allen interessantesten Stellen der ganzen Oper hindurch, Verstand, Erkänntniß, richtige Wahl, wahre und lebhafte Empfindung und Gefühl zu zeigen, und läßt die Figuren und Gleichnisse des Dichters Natur werden.

Ganz

*) Ich muß es der Madem. Koch, welche die Alceste vorstellete, zum Ruhme nachsagen, daß sie sich in der Tonkunst sehr gebessert.

Ganz Bild ist das Schwanken eines Nachens, dessen Treiben zwischen Klippen im Rachen empörter Fluth.

Nach diesem Gedanken wird der Dichter stärker im Ausdruck, und mit ihm der Compositeur. Denn, mehr als Bild, die Natur selbst wurde nun zur Würklichkeit geschaffen. Ich hörte den Donner rollen, die Winde brausen, und das Kochen der aufgewühlten Wogen. Ganz voller Einbildungskraft empfand ich den Sturm, die Nacht und das Grausen. Unerwartet entriß mich solchen, in der eintretenden Stelle,

Dis Herz, ein Herz, das nichts verbrochen,
Ist alles, was mir übrig bleibt:

ein, dem vorigen entgegengesetzter sanfter melodischer Zug; und bey doppelter Wiederholung der Worte, Ist alles, wurde ich weich.

Nach dieser Aria erschien Parthenia, eine etwas schmächtige und niedliche Person. Auch sie hatte hier und da frappante Stellen, die der Hr. S. meisterhaft geschildert.

Gleich nach Alcestens Frage:

Muß er sterben?

ist die ganze Antwort Parthenieus vortreflich ausgedrückt, besonders die Zeilen:

Ach! unerbittlich sind die furchtbaren
Töchter des Erebus!
Schon strecket Atrapos die schwarze
Hand.

Die zweite Aria der Alceste verdiente gleichfals meine Aufmerksamkeit. Der Ausdruck im ersten Theil ist groß. Unerwartet und starktreffend ist der nehmliche Ausdruck, wenn er nach Endigung des zweyten Theils eben so wiederholt, und gleich wieder die nehmliche Melodie um eine Secunde höher mit stärkerem Laute wiederholt wird, und zwar mit den Worten:

Ihr furchtbaren Schatten.

Der zweyte Theil besagter Aria ist vortreflich und den Bildern gemäß bearbeitet, bis auf einen Umstand, den der Hr. S. zu bemerken ausgelassen. Ich will mich erklären. Der Dichter, der für die Tonkunst arbeitet, giebt dem Compositeur Figuren, Gleichnisse, Bilder, deren Schönheiten durch leztern erst ausgearbeitet und ausgeschmücket werden müssen, wenn die Empfindungen ihr wahres Feur erlangen sollen. Diese Bilder

sind entweder einer Vorbereitung, oder gleicher begleitender Mitwürkung, oder erläuternder Verstärkung würdig. Der erste Fall ist hier:

Nachdem sich Alceste den Göttern der Hölle als ein Opfer, den Gatten zu schonen, darstellt; so sagt sie nochmals die stärkste Bekräftigung ihres gefaßten Entschlusses:

Euch weih ich mein Leben!

Zu den grossen kommenden Gedanken des Dichters:

Sie habens vernommen!
Sie kommen! Sie kommen!
Ich höre das Schweben
Der schwarzen Gefieder,
Sie steigen hernieder ꝛc.

fehlt Präparation. Meiner Einsicht nach, hätte nach den Worten,

Euch weih ich mein Leben!

der Hr. S. seiner eigenthümlichen Manier und Erfindungskraft gemäß, die kommenden Gedanken des Dichters ankündigen sollen. Hier schon, solte die schaurvolle Bearbeitung der zwey Zeilen:

Ich höre das Schweben
Der schwarzen Gefieder,

gehört werden. Alceste solte einstweilen durch

ein staunendes aufmerksames Schweigen reden, und dann erst laut werden, und sagen:

Sie habens vernommen!

Sie kommen! Sie kommen!

Und nun solte das große harmonische Bild nebst den Worten und lauten Tönen der Alceste noch einmal gehört werden; das würde erst Vollkommenheit seyn.

Die zärtliche Declamation der Parthenia im folgenden Recitativ ist rührend. Treffend sind die stark ausgedrückten Worte:

Schrecklich! Nein, du solst es nicht!

In der Antwort der Alceste, kommen mit Arioso in harmonischer Begleitung einige Ausrufungen.

Der Dichter sagt nur einmal, oder läßt Alcesten nur einmal ausrufen:

O! meine Kinder! O! mein Gemahl!
O! meine Schwester!

Der Compositeur läßt die Alceste,

O! meine Kinder! zweymal:
O! mein Gemahl! nur einmal: und
O! meine Schwester! 3mal declamiren.

Warum das? Natürlicher wär es, und einem

empfind-

empfindsamen Herzen gemäßer gewesen, der Schwester nur einmal, und der Kinder, des Gemahls zwey- oder dreymal zu gedenken.

Der Ausdruck, die Parze ruft! ist erfinderisch; wie nicht weniger, schauderischschön ausgedrückt der Gedanke:

Ein banges Schaudern
Lauft durch meine Adern.

Nachdem sich Alceste völlig entschlossen zu sterben, so wird ihre Schwester heftig.

Nein, Nein!
Du sollst nicht sterben ꝛc. Gute Götter!
O helft, o rettet sie!

Zum Ruhme muß ich es der Parthenia nachsagen, daß sie die gute Composition mit meisterlicher Action, mir stark fühlend gemacht*).

Voller Angst, um schleunige Hülfe und Rettung für ihre Schwester, eilt nun Parthenia aus der Scene. Alceste ist allein; ruft ihre Schwester: denkt sich nochmals als

 ein

*) Die Rolle der Parthenia, wurde von der Madam Hemuth, des 2ten Hrn. Helmuths Gattin, ausgeführt.

ein Todten-Opfer. Langsam, zitternd, schwersprechend, still sagte Sie:

Dieses bange

Langsam durch mein Innerstes hinkriechende

Noch nie gefühlte Schaudern —

Strak dachte ich ihren Worten und Tönen nach, und empfand mit klopfenden Herzen alles, erschrack und fuhr zusammen bey den Worten:

Es ist der Tod.

Mit Erhebung der Stimme rief sie solche.

Eine rührende mich stark bewegende Scene war dis, nebst der folgenden Aria:

O du mein zweytes beßres ich,

Wo bist du?

Die Worte, wo bist du? waren so rührend, so zärtlich fragend ausgedrückt, daß ich ganz erweicht wurde.

Mich deucht, ich habe nun von dem ersten Aufzuge, genung geplaudert. Ich hätte aber auch nichts mehr zu sagen.

Doch nur noch eins; und das geht unserm lieben Dichter an.

In

In den Beyspielen der italiänischen Opern, besonders denen, die wir vom Metastasia haben, finden wir wenig Acte, wo einer Person zwey volle Arien zugetheilt sind. Aufs höchste hörte man noch von der nehmlichen Stimme eine Cawatine oder Duett; und selten zwey Arien, niemals dreye. Da der Zweck des Schauspiels Unterhaltung seyn soll; so hat der Dichter besonders auf die Befolgung dieses Satzes zu merken. Immer einerley Personen handeln und singen zu hören, ist dem Zuschauer nicht interessant; auch werden die Kräfte des Acteurs dadurch erschöpft. Was über diesen Gedanken noch zu sagen wäre, wird sich jedes hinzu denken. Ich gehe nun zum

## Zweyten Aufzuge.

Ein neuer Auftritt zeigte sich meinen Aug' und Ohren im Admet. *)

Der Anstand seiner Person, ohneracht der fehlenden Proportion mit der Alceste, war



*) Die Person des Admets wurde von Hrn. Helmuth dem 2ten vorgestellt. Er hat sich zu seinem Vortheil sehr gebessert, doch mehr in dem Lustigen als Ernsthaften.

gut. Nur sein fliegendes Hauptthaar ohne Krone und ohne Diadem gefiel mir nicht.

Als ein angehender Acteur in der großen ernsthaften Oper, declamirte und sang er ziemlich gut. Mehr Figur, mehr zur rechten Zeit angebrachte Action, mehr Stimme und Biegsamkeit derselben, wird ihn zu einem nothwendigen Mitglied der deutschen Opern-Bühne machen.

Wem dank ich dies Leben?

Diese Aria ist gut vorgetragen worden. Herr S. hat auch hier mit Ueberlegung gearbeitet, und viel Grazie angebracht, besonders in den Worten:

Mit welcher Wollust saugt, o alles 2c.
Wohlthätige Götter!

Mehr Thätigkeit wünschte ich dem Admet, da Parthenia kam; eine solche Thätigkeit, gleich der, die er in Ausdrückung der Worte zeigte:

Du für deren Werth — —
Geliebteste der Weiber.

Das kommende Terzet ist vortreflich gearbeitet. Der Uebergang vom Recitativ zum

Gesang

Gesang ist herztreffend schön. Ueberzeugend schlichen sich Melodie und Worte,

Hätt ich für sein schönes Leben
Tausend Leben hinzugeben —

in mein Herz.

— Parthenia, geh und hole
Mir seine Kinder her.

Nach diesen Worten will sich die schwache Alceste setzen. Ehe solches geschieht, legen die Conparsen, ihre Kammerjungfern, ihr Kleid zurechte, daß es ja keine Falten bekommen möge, daß es nicht verkrüppelt würde. Dieses ist eine unnöthige, fast unanständige Handlung. Verdient wohl die Erhaltung eines Kleides Aufmerksamkeit und ängstliche Sorge, da das Leben in Gefahr ist?

Aber nun kömmt eine Stelle, die schönste, und rührenste Stelle in der ganzen Oper, die dem Dichter, dem Compositeur und Acteur alle nur mögliche Ehre und Lob erschuf. Parthenia kömmt mit den Kindern.

Hier hat der Dichter als ein Meister und großer Kenner der Natur gedacht, da er uns dieses große theatralische Bild vors Auge schuf.

Admet

Admet sagt voller Beklemmung des Herzens:

Verliehr ich dich,
So ist für mich kein Volk, kein Vaterland,
Kein Leben mehr.

Indem kommen seine Kinder, und Alceste fragt ihn:

Auch keine Kinder,
Admet?

Die Ueberraschung Admets kan man sich nicht vorstellen; man muß sie sehen, und mit empfinden. Nun fährt Alceste fort:

Kommt, Kinder — —
Bald habt ihr keine Mutter mehr.

Diese thränenschaffende Stelle, den Worten, der Musik, der Action nach, traf nicht nur mich Weichen und Gefühlvollen allein; härtere Seelen traf sie, und entlockte dem willigen Auge aller Zuschauer mit sanfter Macht, stille und halblaute Thränen und Seufzer.

Weiter unten sagt Alceste:

Eines von uns beyden
Muß fallen!

Hier hat der Dichter das Wort, Muß, kurz gebraucht; der Compositeur aber lang, und das ganz mit Ueberlegung und Nachdruck. Würde ein andrer Mode-Componist diese Einsicht gehabt haben, einen so viel bedeutendem Worte dem wahren Accent zu geben?

Ferner hat Hr. S. in der darauf folgenden Aria, den Gedanken,

Daß mein Tod dein Leben ist —

schön, und voller Wahrheit im Ausdruck, bearbeitet, wenn er die Worte,

Daß mein Tod —

mit b, und die darauf folgenden,

Dein Leben ist —

mit ✕ begleitet. Der Ausruf im zweyten Theile:

Mein Gemahl! o! meine Kinder!

ist rührend und herzschmelzend. Eng wurde mein Busen, und warm das Blut im Herzen.

Nach der Aria, fiel Alceste in Ohnmacht. Nun ließ der einsichtsvolle Compositeur das Stillschweigen der Acteurs reden. Ein vortreflicher harmonischer Paragraph schilderte

das

das Gegenwärtige und präparirte mich schon auf das folgende.

Aengstlich kam nun Parthenia zurück. Admet ist voller Quaal. Empfindungsvoll, ganz Admet und nicht mehr Copie, ruft er mit Wahrheit:

O! ist denn kein Erbarmen
Im Himmel mehr?

Darauf schlägt Alceste die Augen wieder auf. Ihre letzten Reden und Ausdrücke derselben, waren mir ganz Natur.

Voller Verzweiflung ruft Parthenia nun aus:

O dieser Schmerz
Zerreißt die Dämme der Geduld!

Nach diesen heftigen Worten, sollte die noch kommende Aria nicht da seyn. Mir scheint sie überflüßig. Sonst ist sie vortreflich vom Dichter und Compositeur gearbeitet. Der Ausruf im zweyten Theile,

Grausame Götter!

ist stark ausgedrückt. Beweglich rührend sind die drey letzten Zeilen eben dieses Theils. Der Vortrag der ganzen Aria, der Ausdruck, die

Action,

Action, macht der Parthenia Ehre; so, wie dem Hrn. S. die Composition, besonders der ganz letzten Worte noch

Und o! ihr Götter!
Ihr rettet nicht?

## Dritter Aufzug.

Auch in diesem hat Hr. S. seine Kunst gezeigt, und in Stellen, wo Ueberlegung, Sentenzen, Erzehlungen, dem Schauspiele nothwendig, ohne für die Tonkunst geschaffen, Ausdruck verborgener Leidenschaften gedacht. Auch der Person des Hercules ist er in vielen Stücken mit Ausdruck zu Hülfe gekommen.

Die erste Aria ist schön gearbeitet. Mit den Worten:

Wenn einst die Bahn der Ehre durchlaufen ist rc.

ist das Tempo mit unverbesserlichem Nachdruck verändert.

Der edle musikalische Styl der tragischen Oper erfordert oft, sich über den Dichter hinweg zu schwingen, und die Stellen des Gedichts,

dichts, wo das Recitativ zur Melodie werden könnte, bald mit halber, bald mit der ganzen Macht der Symphonie zu begleiten. Diese Anmerkung, welche Hr. S. hier und da mit mannigfaltiger Erfindung befolgt, findet auch hier statt, bey Bearbeitung der Worte:

O wende Vater Zevs
Die Vorbedeutung ab!

Ohneracht nun der Hr. S. sich des obligaten Recitativs bedient, ohne es blos allein auf die Monologen aufzubehalten, da er hin und wieder alles gethan, der Größe und Geschicklichkeit des Sängers Glanz zu geben; so ist doch sein Wille nicht ganz befolgt worden. Denn, die neue und wahre Art, das Recitativ zu bearbeiten, ist ihm zwar wohl gelungen; er hat nicht nur gezeigt, was zu der Musikalischen, dem menschlichen Sprachgebrauch gemäße Rede, mit der bloßen Begleitung der Grundstimme; sondern auch, was zu der obligirten Declamation, von der Macht der Symphonie unterstützt, nöthig; aber, seinen Acteurs, und besonders der Person des Hercules, seinem Dialect, seinen Geberden, seinem Ausdrucke mangelts, an Grazie.

Die

Die Aria der Parthenia in diesem Act, ist besonders zu bemerken, wegen der Zeile:

Sein bloßer Anblick bricht
Ein fühlend Herz.

Die gebrochne Begleitung des Gesangs ist meisterhaft gezeichnet, und voller Ausdruck.

Die Stelle des Hercules, nachdem Parthenia abgegangen, da er allein, ist von ihm gut recitirt, und mit Affect agirt worden, so, wie die letzte Aria des dritten Aufzugs. Versprechender Ernst, Muth und Macht, ist durchgängig ausgedrückt, sowohl vom Dichter als Compositeur und Acteur.

## Der vierte Aufzug

ist mir fast einer der wichtigsten und interessantesten für mein Herz gewesen. Parthenia wurde mir immer werther. Immer stärker und Ausdruck-voller wurde sie, in der Declamation und im Gesang.

Gleich der ersten Sängerin auf manchem deutschen Theater mit Italiänischen Stimmen theuer besetzt, erwarb sie sich durch Absingung des erhabensten Gedankens des Hrn. Wielands in seiner ganzen Oper, von Hrn. Schweizer

verschönert, und von der obligaten Geige des Hrn. Göpferts meisterlich begleitet, einen allgemeinen Beyfall.

O, der ist nicht vom Schicksal ganz
verlassen,
Dem in der Noth ein Freund
Zum Trost erscheint.

Man durchdenke diese Worte, und die harmonische Begleitung derselben. Solte uns so was nicht rühren?

Ich komme nun auf den Haupt-Monolog der ganzen Oper.

Voll von neuen Schönheiten ist dieses vortrefliche Selbstgespräch. Admet verdient Beyfall, Hr. S. noch mehr, und er, der Schöpfer dieser Scene, Hr. Wieland, allen nur möglichen. Die Präparation zu den Worten,

O Jugendzeit, o goldne Wonnetage
Der Liebe —

ist süß und Gefühlschaffend. Zärtlich ist die Frage ausgedrückt:

Wo bist du hin?

Schauer-erweckend ist die cromattisch-schwere Stelle:

Ohne Gränzen elend —

Mit

Mit mehrern Nachdruck fragt der Musicus zweymal:

Wo bist du?

Nun gleitet er in Terzen gelind und sanft Staccato von der Höhe bis zur Tiefe herab, und reißt seinen melodischen Ausdruck stark mit Accorden zum Ende, um dem Gedanken des Dichters und seinen Worten,

Der schwarze Nachen stößt
Ans Ufer —

Leben zu geben.

Mit Beyfall hörte ich und sah die Stelle:

O! nach wem Geliebte Unglückliche,
Nach wem siehst du so zärtlich dich um?

Composition und Gesticulation war gleich schön, so, wie das Drängen der Schatten ausgedrückt.

Endlich endigte sich dieser große und schön-bearbeitete Monolog, und gieng mit unerwarteter Geschwindigkeit zu der kommenden Aria über.

Wie auf den Flügeln des Sturmwinds ging nun die Tonkunst einher, um den Gedanken,

O flieh, geliebter Schatten, fliehe!

mit Wahrheit auszudrücken.

Gleich der zur Tiefe hinab sinkenden Schwere, fiel der Gedanke,

Ich unterläge dem Gewicht,

immer Stufenweis von der Höhe zur Tiefe die Tonleiter herab, und endigte mit der aller nur ersinnlichsten und möglichsten Stärke des ganzen Orchesters, in den Worten:

Von diesen schrecklichsten der Schmerzen —

den ersten Abschnitt dieser Aria.

Dem nun gehörten tödtenden Sturme des harmonischen Ausdrucks, ist mit Wahl, und mit allmächtiger Ergreifung aller Herzen der zweyte Abschnitt der Aria entgegengesetzt.

Noch lebt Admet in deinem Herzen —

Langsam, sanft, ziehend, wie auf den Händen des Zephyrs getragen, wiegte sich nun die alles wieder erquickende Harmonie. Rührend und schmelzend wurden die Worte ausgedrückt,

O entziehe
Dis einzige, dis letzte Gut ihm nicht.

Das kommende Duett des Admets mit Parthenien ist nicht zu vergessen; es ist schön. Noch habe ich einige Ausdrücke des Admets

in der letzten Rede des vierten Acts bemerket, welche, gleich andern Gefühl-erweckenden Stellen, Lob verdienen.

## Der fünfte und letzte Aufzug

zeigte, nebst einer schönen Decoration, das Todtenopfer des Admets, der Parthenia und seiner Hausgenossen.

Pathetisch, männlich, mit rührender und heiliger Grazie geschmückt, ging nun die tragische Muse des Hrn. S. ganz hervor. Gefälliges Mitleid und geistiger Schaur ergrif mich bey Anhörung des Chors, und denen tief und hohl lautenden Worten:

Euch flehen wir, o seht zufrieden,
Seht gnädig unser Opfer an!

Partheniens Declamation und Action, da sie den Herkules kommen sieht, war unwidersprechlich gut.

Die Worte des Herkules:

Sey wie Alceste —

hätte ich gerne, um mehrern Nachdruck zu fühlen, noch ein- oder zweymal gehört; statt,

daß sie nur einmal, und noch darzu etwas frostig, gesagt wurden.

Das Herz Admets wurde nun nach und nach aufgebracht. Seine Unzufriedenheit gegen den Herkules nahm immer zu, bis zu hitzigen Ausdrücken und kühner Action, welche Muth und Verachtung blicken ließ. Wie eine kleine Flamme, die mit Unvorsichtigkeit genährt worden, durch Ergreifung mehrerer brennender Gegenstände zum großen und fürchterlich verzehrenden Feur wird; so wurde nach den drey ersten Zeilen folgender Aria, Admet.

Von fremder Flamme solt ich brennen?

Schrecken verbreitete sich drohend bey diesen Worten über sein Gesicht; und mit diesen Worten:

O! wenn ich dessen fähig werde —

wurde er ganz Gluth und enthusiastischfeurig; und endigte mit einem allgemeinen Beyfall diesen Auftritt.

Nun kam Alceste. Die Erblickung ihres Schattens war allen Zuschauern, wie

Parthe=

Parthenien treffend; und besonders mir in den Zeilen:

Was seh ich? Ja sie ists! Sie ists —
O theurer Schatten!

Auch rührten mich ferner, die sehr schön ausgedrückten Worte:

Ich halte sie in meinem Arm,
Ihr Busen schlägt an meinem Busen.

Noch immer blieb sich die Muse des Hrn. S. gleich. Immer noch neu und mannigfaltig schön, besonders wieder hier in der Rede der Alceste an den Hercules, und dem fortwährenden Selbstgespräch. Sie sagt im Anfang ihrer Rede:

O Göttersohn! Noch immer scheint mir alles,
Was mir begegnet ist, ein Traum,
Ein wunderbarer Traum.

Die musikalische Begleitung, die dichterische Inflexionen, die allerliebsten kleinen niedlichen Gedanken, die unerwartet augenblicklich erschienen, um als reizende Gleichnisse des Traums gleich wieder zu verschwinden, sind nicht zu beschreiben; sondern müs-

sen nothwendig gehört werden; so wie auch der Ausdruck der Frage:

Ob ich es bin? —

Gleich dem Dichter, ist auch der Tonkünstler immer rührender und anziehender.

Elysium schwebt
Mit allen seinen unnennbaren Freuden
Vor meinen Augen noch —

Sanftsäuselnde Harmonie begleitete diese Stelle; aber auf einmal trat ein mächtiges Forte ein, und erhellte die Worte:

Ach! mit meinem Glücke
Verlohr ich auch die Macht es auszusprechen.

Das Wort, Macht, ist hier mit Nachdruck erwegt worden, so, wie die folgenden:

Es war kein Traum.

Ganz fühlte ich die hinreissende harmonische Begleitung des Gedankens;

Noch athmet mir aus ewig blühenden Gefilden
Der Geist der Unvergänglichkeit entgegen.

Die Präparation zu den kommenden machte mich ganz Ohr, und erwarb sich in meinem Herzen den Vorzug vor allen Lieblingsgedanken der ganzen Oper.

Nun erscheint Admet wieder. Noch immer ist er voller Graam und Unwillen. Endlich erblickt er den Schatten der Alceste. Er, staunt; und in den Worten:

O! ihr Mächte des Olymps!

und folgenden, ist er mit Nachdruck der Tonkunst ganz Acteur; so, wie Alceste ganz Actrice in den Worten:

O! mein Admet!

Diese rührende Scene der Umarmung ist gut recitirt und vortreflich agirt worden. Kurz bis zum Ende der Oper, war die Musik schön, und malerisch die Action.

Auch der Schluß, der sich in ein Chor verwandelt, war des Ganzen würdig. Und Hr. S. ist sich durchgängig gleich geblieben, ohne ein unglücklicher Copist und elender Nachahmer zu seyn. Nicht, als einen musikalischen Schlendrians-Nachbether, habe ich ihn gefunden; sondern, immer neu und schöpferisch

im eigenthümlichen Ausdruck. Gleich einem Maler hat er die Nebenumstände und kleinen Parthien zu nutzen gewust, um das Hauptstück glänzender zu machen. Er hat hin und wieder gezeigt, in wieweit er die Nachahmung der Natur zu befolgen hätte, und in wiefern er mit der Kunst der Harmonie die Größe, Stärke und Würklichkeit der Leidenschaften schildern und erregen könnte. Kurz, ich habe in dieser ganzen Arbeit, Schatten und Licht, Halblicht und Widerschein bemerkt.

Dieses sind nun meine Gedanken. Ob ich recht oder unrecht habe, mag man entscheiden. Genung, ich war mit der Composition und Vorstellung zufrieden; eingenommen von dem Ganzen ist mir in einer Zeit von zwey bis drittehalb Stunden kein Augenblick mit langer Weile erschienen. Sanft, schön, unvermerkt, voller, dem Dichter und Compositeur nachfühlender Empfindung verfloß mir die Zeit. Jeder Act, jede Scene mögte ich sagen, hinterließ meinem Herzen die angenehmsten Eindrücke; und am Ende war ich ganz in Empfindung zu der lebhaftesten Dankbarkeit aufgelöst, gegen die hohe Stifterin und Beschützerin solcher Freuden.

Möchten

Möchten doch dieser vortreflichen Regentin, mehrere Große unsers lieben Vaterlandes nachfolgen! Möchte doch das Vorurtheil, die Italiäner können nur Sänger geben, nur sie können Opern schaffen; möchte doch dieses Vorurtheil aufhören! Dann würden wir mit Unterstützung, auch die deutsche Opernbühne mehr blühender sehen.

Nur müssen auch zu solchen Dichtern wie ein Wieland, Wiese, Gotter ꝛc.; zu solchen Compositeurs wie Schweizer, Hiller, Benda ꝛc. wahre Sänger und Sängerinnen kommen, die würklich Musik, Action, Kenntniß und Genie, das Theater betreffend, haben.

Zwölf-

# Zwölftes Kapitel,
## Beschluß des ganzen Werks.

§. 1.

Daß wir Deutsche also, alles nur mögliche Nothwendige und Erforderliche zur Oper, oder zum Ernsthaften Singe-Schauspiele haben, ist nun wohl ohne Zweifel klar. Es fehlt uns weder an Dichtern, noch an Tonsetzern; weder an Sängern und Sängerinnen, noch an Instrumentalisten; kurz, es geht uns nichts ab, als noch zur Zeit: Allgemeiner patriotischer Fürsten Schutz.

§. 2.

Von einem und andern Theil des Nothwendigen und Erforderlichen, habe ich vielleicht zu viel, und von manchem vielleicht zu wenig gesagt; Denn jedes Kapitel hat einzelne Fälle noch, welche könten und müßten stärker und kritischer behandelt werden.

§. 3.

Meiner Absicht und Einsicht nach, meinem Patriotisch denkenden guten Herzen gemäß, habe ich nur das wesentlich Wichtige anzeigen wollen. Ich habe hiermit nur den

Weg gebahnt, zu dem regelmäßig-harmonischen Ganzen, des bey uns da und dort noch mit Unvollkommenheiten einhertretenden ernsthaften Singe-Schauspiels. Ich will es einstweilen als ein Gerippe betrachten; man helfe mir nun, solches in Zukunft mit natürlichem Anstand, mit unübertriebener Kunst bekleiden; so wird es hinreichend seyn, daß die Oper, diese dramatische Vorstellung, durch den besondern Schutz deutscher Fürsten, sich zu einem Glanze erhöht, welcher aus vielen Ursachen verdient, daß Regenten solchen achten, schätzen und lieben.

§. 4.

Wenn die Großen ferner, wie es bereits schon geschehen *), Hand ans Werk legen werden, unser deutsches Singe-Schauspiel empor zu bringen; wenn sie den jetzigen, wiewol noch etwas wankenden Stand der Oper bevestigen; wenn sich Polihymnia und

*) Hier bemerke ich, die vor einem Jahre gestiftete Musikalische Academie zu Manheim; und besonders, die schöne Anstalt zu einer Theater-Schule in Weimar. Hier hat man, nach dem unglücklichen Schloßbrande, da die Seilerische Gesellschaft abgegangen, ein stehendes Theater,

und Thalia Hand in Hand, in Reichs- Fürsten- und Königs- Städten geachtet, geschätzt, geliebt und bewundert sieht; wenn man ihr Daseyn mit Vergnügen erblickt, und ihr ferneres Kommen und Werden mit Verlangen erwartet; wenn man der Oper nur, ich will nicht sagen den ganzen, oft verschwenderischen Unterhalt und Aufwand, den man der Ausländischen bishierher gegeben. — Wenn man ihr nur die Hälfte giebt, was jene hat; so werden Dichter und Tonsetzer auch nicht vergessen werden und reelle Aufmunterung erhalten. Dann wird es einem großen Herrn nicht schwer fallen, um einige Tausende, die beßten Sänger und Sängerinnen Deutschlandes, und unserer Zeit, zu haben.

§. 5.

Sich geschätzt, geehrt zu wissen; seinen Lebenslänglichen Unterhalt vor sich und bis in die späteste Zukunft zu sehen; dieses werden Haupt-Ursachen seyn, daß sich da und dort

Theater, aus eigenen Mitteln und Liebhabern der Ton- und Schauspielkunst, errichtet; unter welchen vortreflichen Genies sich die Mademoiselles Schröter und Neuhauß, die Madame Wolf und Steinhart; die Hrn. Seidler und Aulhorn am beßten auszeichnen.

dort Genies zum Opern-Theater bekennen werden. Nur wünsche ich meinen Landsleuten, und rathe es ihnen wohlmeynend und ernstlich an, wahres und gründliches Studium zu treiben, sowohl was die Tonkunst, als auch was die Action, Spiel und Theaterkenntniß anlangt.

§. 6.

Einige Schulen der Tonkunst mit Theater-Schulen verbunden, werden alle unsere Wünsche erfüllen; und wir werden alsdann nicht mehr Sänger und Sängerinnen ohne Action sehen; wir werden nicht mehr elende kreischende Stimmen der Acteurs und Actricen hören; sondern wir werden alsdann Vollkommenheit sehen und hören, und unendliche unnennbare Freuden werden unsern Herzen zu Theil seyn.

§. 7.

Die Verächter der Oper, besonders der Italiänischen, werden nun, nachdem sie dieses mein Werkchen durchgeblättert, ausrufen: War es wohl der Mühe werth von dem Ungeheuer der Schauspielkunst so vieles zu schreiben? Denen sage ich laut oder im Vertrauen, daß die Oper das nicht mehr ist, was sie zu

Anfang

Anfang ihrer Erfindung, nachdem sie von den Griechen zu den Venetianern, und von diesen nach ganz Italien, nach Frankreich und zu uns kam.

§. 8.

Daß die Oper, und besonders die Singeschauspielkunst der Deutschen immer regelmäßiger geworden, und noch wird, ist gar nicht zu leugnen mehr, da wir gute Proben haben, die genugsam zeigen, wie vortheilhaft es für das Ganze ist, wenn der Dichter bey Verfertigung seines lyrischen Gemäldes an den Tonsetzer, und dieser bey Verfertigung seiner Musik an den Dichter denkt. Genung, wir sind mit diesem Schauspiel wie wir es jetzo haben, und in Zukunft immer besser haben werden, vergnügt und zufrieden; und, gleich einem schönen Frauenzimmer, an der man zwar da und dort noch Mangelhaftes findet, wollen und müßen wir sie lieben, und nicht verlassen.

§. 9.

Welchem patriotischen Herzen ist es nicht Wonne, Polihymnien und Thalien von dem Genio der deutschen Musen mit Lorbeer und Eichen-Laub gekrönt, zusammen verbunden, über die uns bishieher gedrückten Vorurtheile einhergehen zu sehen?

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

# Register.


A. Pag.

Abel . . . 44
Accente des Gesangs . . . 132
Ackermannin . . . 41
Action . . . 2
Agricola . . . 17
Aehnlichkeit der Töne mit den Leidenschaften 97
Alceste . . . 33
Andrâ . . . 35
Anlage eines lyrischen Gedichts . . 53
Anleitung zur Singekunst . . 17
Academie zu Manheim . . 12
Architect . . 153
Aria . . 54, 71, 85, 102
Ariadne . . . 34
Arioso . . . 71
Athem . . . 102
Aulhorn . . . 42, 198
Ausdruck, musikalischer . . 9, 64, 85
Aussprache . . . 55
Austheilung der Rollen . 144

B.

Bach . . 36, 46, 49
Ballet . . 160
Barth . . 25, 44, 49
Bäumel . . . 44
Bause . . . 37


D Becke,

Pag.
Becke, Hauptmann von . . 47, 49
Beck . . . 46
Behandlung des Recitativs . . 68, 69
Benda . . . 34, 43, 49
Bendain . . . 25, 41
Bestürzung . . 94
Betragen der Virtuosen gegen sich . 139
Bilder vors Auge . . 55
Bildung der Gemüther . . 19
Bimlerin . . 39
Bode . . . 38
Bodinus . . 44
Böhmer . . 46
Braun . . 43, 45
Breul . . 46
Brochard . . 40
Brust der Deutschen . . 38
Bühne, deren Einrichtung . . 146
Burckhöfer . . 38
Burney . . 3, 4, 36, 38

C.

Cadenzen . . . 74
Canabich . . 43
Cantable Arien . . 103
Capellmeister . . 61
Casparson . . 52
Castraten . . 16
Cesur . . . 55
Character eines Stücks . . 130

Chöre

| | Pag. |
|---|---|
| Chöre | 73, 74 |
| Chodewig | 37 |
| Chorographie | 163 |
| Composition für den Tanz | 166 |
| Concert | 49 |
| Conservatorien | 17 |
| Cramer | 43, 49 |
| Cröner | 43 |

D.

| | |
|---|---|
| Danzi | 41 |
| Darstellung des Characters | 130 |
| Dauer | 42 |
| Declamation | 63, 101 |
| Decoration | 146 |
| Deller | 168 |
| Denis | 31, 33 |
| Deutlichkeit des Vortrags | 131 |
| Dialogiren | 73 |
| Dichter | 30 |
| Dieterich | 37 |
| Directeur der Schaubühne | 144 |
| Disharmonie | 137 |
| Doll | 42 |
| Dramatische Dichter | 51 |
| Duett | 71 |
| Duodrama | 34, 78 |

E.

| | |
|---|---|
| Einbildungskraft | 96 |
| Einfluß der Musik in die Wissenschaften | 21 |

| | Pag. |
|---|---|
| Einrichtung der Bühne | 146, 156 |
| Einschnitte | 132 |
| Eiselt | 43 |
| Elisium | 33 |
| Erziehung der Castraten | 16 |
| Erziehungskunst | 5 |
| Erfindung der Fisklappe | 44 |
| Eschenburg | 31 |

F.

| | |
|---|---|
| Fagottisten | 46, 135 |
| Fermate | 104 |
| Fischer | 42, 45, 49 |
| Fisklappe der Hobo | 44 |
| Fleischer | 35, 46 |
| Flötisten | 45, 135 |
| Form der Arien | 71 |
| Frenzel | 43 |
| Freude | 94 |
| Frieberth | 41 |
| Furcht | 94 |

G.

| | |
|---|---|
| Galletti | 39 |
| Geberde | 98, 119 |
| Gebrauch der Instrumente | 62 |
| Gedächtniß | 121 |
| Gegenstand eines Gedichts | 52 |
| Gegenstände eines Sängers | 100 |
| Gesticulation | 108 |

Pag.
Gluck 31, 37
Geiger, Violinisten 134
Göpfert 44
Göring 46
Gotter 31, 34
Gözl 46
Gragl 46
Graun 67
Gretsch 44
Gurgelstimme 99

H.

Haltung der Stimme 105
Harmonie 14
Hartwig 42
Haße 36, 67
Hattasch 43
Hattaschin 39
Hauptleidenschaft in der Aria 72
Heiden 44
Heinel 48
Heldensprache 101
Helmuth 42
Helmuthin 41
Hembel 43
Hermann 31
Hermannsschlacht 31
Hesse 43, 44
Hiller 2, 18, 33
Hien 46

| | Pag. |
|---|---|
| Hirsch | 43 |
| Hoboisten | 44, 135 |
| Holzbauer | 37 |
| Huck | 42 |
| Hund | 43 |
| **J.** | |
| Jacobi | 31, 33 |
| Jäger | 44, 49 |
| Janitsch | 44 |
| Jauzer | 45 |
| Illumination | 146, 155 |
| Intonation | 90, 135 |
| **K.** | |
| Kehl | 46 |
| Kehle der Deutschen | 17 |
| Kellner | 46 |
| Kenntniß der Leidenschaften | 93 |
| Kleidung, deren Wahl | 146 |
| Kleinknecht | 43, 45 |
| Klopstock | 31 |
| Kochin | 41 |
| Kopetzky | 37 |
| Kopfputz | 149 |
| Körper, dessen Stellung | 117 |
| Krausin | 39 |
| **L.** | |
| Lehrer in der Musik | 15 |
| Lehren für den Singmeister | 92 |


Leiden=

| | Pag. |
|---|---|
| Leidenschaften | 93 |
| Leßing | 31 |
| Liebe | 93 |
| Liebeskind | 46 |
| Lorenz | 42 |
| **M.** | |
| Maschinisten | 153 |
| Maler | 37, 153 |
| Malerey in der Tonkunst | 63 |
| Mara | 44, 49 |
| Marchand | 2, 40 |
| Matern | 44 |
| Mathes | 43, 45 |
| Matheson | 38 |
| Medea | 34 |
| Melodie | 14 |
| Meißner | 42 |
| Mengs | 37 |
| Menschenstimme | 72 |
| Metastasio | 30 |
| Metrum | 57, 62 |
| Michaelis | 30 |
| Michel | 46 |
| Mißbräuche | 58, 75 |
| Mischung der Leidenschaftlichen Töne | 94 |
| Mitlauter | 91 |
| Mittel, gute Opern zu bekommen | 7 |
| Mitwürkung | 78 |
| Monodrama | 79 |

| | Pag. |
|---|---|
| Monologen | 54 |
| Moretti | 48 |
| Monotonie | 14 |
| Morus | 43 |
| Mozart | 46 |
| Müller | 43 |
| Mündlicher Vortrag | 110 |
| Museus | 31 |
| Musik der Griechen | 9 |
| Musikalischer Unfug | 136 |
| Muth | 94 |

N.

| | |
|---|---|
| Nachahmung der Natur | 84 |
| Nasenstimme | 90 |
| National = Concert | 49 |
| National = Melodie | 20 |
| National = Musik | 166 |
| Nauman | 37 |
| Nebenrollen | 115 |
| Neben = Umstände | 84 |
| Neefe | 35 |
| Neuhausin | 198 |
| Nothwendigkeit zum Singe = Schauspiel | 29 |
| Noverre | 161 |
| Nutzen der Musik | 24 |

O.

| | |
|---|---|
| Obligirtes Recitativ | 102 |
| Oper | 199 |


Orche=

| | Pag. |
|---|---|
| Orchester | 74, 134 |
| Oeser | 37 |

P.

| | |
|---|---|
| Pantomime | 125 |
| Pantomimischer Tanz | 160 |
| Passagen | 102 |
| Pesch | 43 |
| Piano und Forte | 134 |
| Ponto oder Stich | 49 |
| Preysing | 44 |
| Preysingin | 41 |
| Principal | 44 |
| Prinzenraub | 52 |
| Proben auf dem Theater | 106 |

Q.

| | |
|---|---|
| Quatuor | 73 |

R.

| | |
|---|---|
| Rabe | 43 |
| Raff | 25, 41, 49 |
| Ramler | 31 |
| Raphael | 37 |
| Recitativ | 67, 68, 101 |
| Reformation | 4 |
| Reicha | 44 |
| Reichard | 3, 35 |
| Reinert | 46 |
| Reinertin | 39 |
| Richter | 43 |

| | Pag. |
|---|---|
| Ritter | 46 |
| Ritornell | 71 |
| Rodewald | 43, 49 |
| Rolle der Acteurs | 91 |
| Rollen-Austheilung | 144 |
| Rose | 44 |
| Rubens | 37 |
| Ruhezeichen | 104 |

S.

| | |
|---|---|
| Salomon | 43 |
| Sänger | 39, 89 |
| Sängerinnen | 112 |
| Sängers Studium | 106 |
| Sartorius | 43 |
| Scene | 53 |
| Scene, deren Veränderung | 154 |
| Schetky | 44 |
| Schlick | 44 |
| Schiebler | 30 |
| Schmählingin | 25, 39, 49 |
| Schmertz | 94 |
| Schmid | 37, 43 |
| Schmutzer | 37 |
| Schrödl | 44 |
| Schröder | 46 |
| Schröderin | 41, 198 |
| Schubart | 38 |
| Schulen der Singekunst | 18 |
| Schwanenberg | 36 |

Pag.

Schwarz 25, 46
Schweizer 2, 33, 169
Sebastiani 40
Seidler 198
Selbstgespräch 54
Singmeister 17
Singe=Schauspiel 29
Sinne 11
Solfeggiren 89
Sonnenfels 31
Spandauer 41, 49
Specht 38
Spindler 48
Sprache der Geberden 119, 125
Standfuß 32
Starzer 44, 168
Stamitz 43, 49
Stellung des Körpers 118
Steinhard 25, 46, 49
Steinhardin 198
Stesserin 41
Stich, oder Ponto 49
Stillschweigen 95
Stimme, Gurgel= Nasen= 90
Studium des Sängers 106
Studium der Rollen 122
Synfonien 86

T.

Takthaltung 132
Tänzer 160

Tele=

| | Pag. |
|---|---|
| Teleman | 38, 67 |
| Terzet | 73 |
| Teuberin | 39 |
| Teutomal | 52 |
| Text | 64 |
| Tischbein | 37 |
| Toccato | 62 |
| Ton, dessen Stärke und Schwäche | 132 |
| Töne der Leidenschaften | 93 |
| Tonkunst | 10, 55 |
| Ton der Thiere | 13 |
| Tonkünstler | 32 |
| Tonsetzer | 60 |
| Tosi | 17 |
| Traurigkeit | 94 |
| Tromlitz | 46 |

V.

| | |
|---|---|
| Veränderung der Scene | 154 |
| Verbesserung der Hobo | 44 |
| Verbindung der Tonkunst mit der Poesie | 63 |
| Verdeckung des Sängers | 72 |
| Verderb der Sängerinnen | 114 |
| Verhalten | 104 |
| Verstärkung | 78, 83 |
| Verweilen | 104 |
| Violinisten | 43, 134 |
| Violoncellisten | 44, 135 |
| Vocales | 91 |

Volks=

| | Pag. |
|---|---|
| Volks-Musik | 20 |
| Vorbereitung | 78, 83 |
| Vormachung | 59 |
| Vortrag | 131 |
| **W.** | |
| Wagner | 44 |
| Wahl der Kleidung | 146 |
| Wahl der Personen | 148 |
| Waldhornisten | 135 |
| Weise | 31, 33 |
| Weisin | 41 |
| Wendling | 46 |
| Wendlingin | 39, 49 |
| Werner | 46 |
| Wiesel | 43 |
| Wieland | 31, 33 |
| Wille | 38 |
| Winterin | 41 |
| Wolff | 34, 46 |
| Wolffin | 198 |
| Wörter mit Gesang | 76 |
| Woschitka | 44 |
| Woverman | 37 |
| **Z.** | |
| Zachariä | 7, 31 |
| Zahn | 46 |
| Zeitmaaß | 72 |
| Zorn | 93 |

| | Pag. |
|---|---|
| Zugleiche Mitwürkung . . | 78 |
| Zweck der Tonkunst . . | 10 |
| Zweyter Theil der Aria . . | 71, 77 |
| Zwischenspiel in den Arien . . | 71 |


## Fehler.

Pag. 33. Z. 1. statt Glück ließ Gluck
" 55. " 9. " Censur " Cesur.

XX IV. 90
VII 90

E.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Dressler, Ernst Christoph,

Ernst Christoph Dreßlers Theater-Schule für die Deutschen, das Ernsthafte Singe-Schauspiel betreffend

Hannover ; Cassel 1777

P.o.germ. 282 a
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10107441-6
VD18 11687231